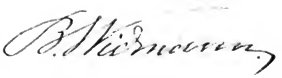
Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit

Adolf Bernhard Marx

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Die alte Musiklehre

im Streit

mit unserer Zeit.

Von

Adolph Bernhard Marx.

„Weisst du, was schlecht ist im Alter? — wenn es ein Aufbau, ein Uebereinanderthürmen rumpeliger Vorurtheile geworden, durch das die heilige Anlage der Jugend nicht mehr durchdringt.“

Leipzig, 1841.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

W VI i 9

Mus. Th. 2203 a

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

34 G

ERZIEHER AKADEMIE
DER

(16011)

Digitized by Google

Vorwort.

Zu keiner meiner bisherigen Schriften habe ich mich so schwer entschlossen, als zu der vorliegenden; und keiner wünsche ich jetzt so angelegen die weiteste Verbreitung und Erwägung. Denn die hier unerlässliche polemische Form ist mir nie beliebt gewesen; nur innerlichste Ueberzeugung von ihrer Nothwendigkeit hat meinen Widerwillen gegen Streit und Tadel überwinden können. Diese Ueberzeugung aber — und mit ihr mein Eifer, dem ich nicht mehr mit äusserlichen Rücksichten wehren durfte — ist mit jedem Schritt vorwärts gewachsen; noch einmal drückt sie mir die Feder in die Hand zu befestigendem oder heranrufendem Worte.

Wäre mir doch das mächtigste gegeben, wüsste ich doch die stärksten Bürgen und Eidhelfer zu finden, dass einmal Alle die ganze Wichtigkeit der Sache, nicht blos für das Nächste, die Kompositionslehre, nein: für den Fortschritt der Kunst und ihrer Wissenschaft und der Künstler- und Volksbildung, ja ihren entscheidenden Einfluss auf die Gesinnung klar erschauten! dass sie Alle herangezwungen würden zu theilnehmender Prüfung und Abhülfe! dass wir vereint die Schlummerbande brächen, die hundertjähriger Schlendrian und Altersbequemlichkeit um die Schläfe so Vieler gewoben! dass endlich im freudigen umfassendsten Verein der Fortschritt vollendet würde, den seit einem Jahrhundert das geschichtliche Leben der Kunst gezeitigt, seit manchem Jahrzehnt die Stimme der Einsichtigsten gefodert hat, und zwar um so dringender, je tiefer sie in das Wesen der Kunst eingedrungen waren; den selbst ein Theil derer bald ahnte, bald für nothwendig erkannte, die noch nicht im Stande waren, sich selber aus der alten Umstrickung frei zu machen.

Nicht Ich bin es ja, der allein oder zuerst den Stillstand angeklagt, den Fortschritt gefodert. G. Weber (S. 5), A. Reicha (S. 16), H. Nägeli (S. 57) haben vor mir die Unhaltbarkeit und Unzulänglichkeit des altversessenen, immer wieder sich aufblähenden Lehrwesens aufgedeckt; Weber, Reicha, J. Riepel (S. 16), B. Logier (S. 74), A. André (S. 22) sind vorwärts gedrungen und damit thatsächlich gegen die alte Beschränktheit und

Digitized by Google

Unmethode aufgetreten; L. v. Beethoven (S. 30), E. T. A. Hoffmann, Bettina v. Arnim (S. 64), Heinse, C. Seidel, v. Drieberg haben in Spott und Ernst gegen sie protestirt; J. F. Reichardt ist auf das Geistreichste, Kirnberger wenigstens in einzelnen Anschauungen, F. Rochlitz, R. Stein, A. Wendt, Hotho, Hand in wie vielen treffenden Auffassungen und in dem Prinzip ihrer Erörterungen über die alten zwängend-engen Vorstellungen hinausgegangen; Beethoven, Gluck, J. Haydn, W. A. Mozart sind — nicht etwa blos durch ihre Kompositionen, denn das haben (vergl. S. 44 und 45) alle Meister gethan, sondern in urkundlichen Erklärungen, in Vorreden, Briefen u. s. w. die Vertreter und Bürgen desselben Grundbegriffs der Kunst geworden, der hier gegen die dürftig-dürre Abstraktion der alten Schule vertreten wird; schon im sechszehnten Jahrhundert hatte das System der Kirchentonarten (besonders in Deutschland) einen unendlich tiefern und kunstlebendigern Gedanken — wenn nicht immer in Worten, doch von allen Seiten her in gesegneten Thaten — offenbart*) und die alte Kontrapunkt-Schule (S. 64) war ihrer Zeit unendlich angemessener und methodischer, als die überlebte Lehrweise des vorigen Jahrhunderts der unsrigen. Wie viele Namen wären noch aufzuführen! W. Schadow (S. 25), Peter Schmidt, Diesterweg (S. 55), Beneke (S. 121), Pestalozzi, alle wahren Kunstlehrer und Pädagogen sind eben so viel Zeugen der in allen übrigen Richtungen längst bewährten, nur von der Musiklehre mit festzugedrückten Augen straubig abgewehrten Wahrheiten, um die hier gerungen wird; aus der Reihe derer, welchen ich für Zustimmung und Bestärkung persönlich verpflichtet bin, nenne ich C. F. Becker, C. v. Decker, Krüger, J. Meierbeer, C. B. v. Miltitz, Mosevius, C. G. Reissiger, F. Rochlitz, C. Seidel, R. Stein.

So ist es denn keineswegs eine persönliche Sache, die ich hier führe; am wenigsten bestimmen mich, wie ich schon S. 1 und 2 darzuthun vermocht, persönliche Beweggründe. Schon mein

*) Man vergl. darüber Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation, v. Winterfeld's J. Gabrieli, oder auch meine Kompositionslehre, Th. 1.

Digitized by Google

Schweigen bei so mancher Anfechtung, ja bei ältern und neuern Verläumdungen könnte meinen Widerwillen gegen Hader bezeugen; wer öffentlich wirkt, meine ich, soll einen bessern Geschmack haben und mehr Achtung gegen sich und das Publikum, als dass er dieses mit Personalien behelligte — oder unterhielte. Wenn ich gleichwohl für diesmal meinen Widerspruch der Form nach überwiegend gegen einen, den jüngsten Redner der alten Schule gerichtet, der ja schon als solcher (S. 59) zunächst die Aufmerksamkeit auf sich zog: so wird der Kenner unsrer Litteratur diese Form wohl motivirt finden. Dieselben Irrthümer und falschen oder mangelhaften Tendenzen treten nämlich bei den hundert oder tausend Bekennern jener Lehre in so viel unwesentlichen Abweichungen und Modifikationen hervor, dass meine Anklage sich in ein breites Wasser synonimer Anführungen*) hätte zersetzen und ihren Zweck selbst vernichten müssen, wenn ich Alle oder Viele statt des Einen Repräsentanten redend eingeführt hätte. Es ist übrigens hinlänglich nachgewiesen, dass die Mängel und Irrthümer der alten Lehre nicht jenem Einzelnen, sondern der ganzen Schule zur Last fallen; selbst das ihm ausschliesslich Eigne zeigt nur, was in jenem Kreis unternommen werden kann.

Eben so wenig könnte mir der Lärm eines gelehrten Streites anlockend gewesen sein. Ich habe mich noch niemals von der Erspriesslichkeit solcher Fehden überzeugen können, zu denen pergamentumschiente Kämpen das aufgeschmückte Streitross irgend einer Lieblingsmeinung oder Paradoxe besteigen und gleich den zünftigen Lohnfechtern des sechszehnten Jahrhunderts um einander herumkarakolliren, um sich gelegentlich einen ungefährlichen Stoss zu versetzen. Auf einen solchen Streit zweier Personen ist es hier nicht abgesehn, sondern auf die in strikter Form zu vollendende und darzulegende Ausscheidung des Lebendigen vom Ausgelebten. Dieser Prozess ist, wie in der Natur, ein organischer; er liegt rein in der Sache, nicht in den Personen; jene aber ist

*) Ein kleines Pröbchen, wenn auch nur in Allegaten, findet man in den Anmerkungen S. 70. Um so wichtiger bleibt aber die S. 60 gewünschte litterarhistorische Ausführung, die ein andres, ganz eigenthümliches Interesse haben kann.

Digitized by Google

mir so wichtig, dass ich ihr in keiner Form meinen Dienst verweigern darf. Nicht weil Ich es bin, dem ein Fortschritt zuertheilt worden, — wie gern hätte ich ihn lernbegierig von einem Vorgänger*) angenommen und zu eignem grössern Vortheil benutzt! — sondern weil der Fortschritt nothwendig, ist es mir so ernstlich um ihn zu thun; nicht aus meiner Kraft, sondern aus der der Sache inwohnenden, immer mächtiger vorgedrungenen Kraft, — aber aus dieser mit unerschütterlicher Zuversicht, — erwarte ich den Sieg. In solchen Siegen aber giebt es keine Bezwungene, sondern Gewonnene, keine ehrgeizigen Sieger, sondern dankbare Arbeiter.

Denn um was es sich hier handelt, das ist nichts Andres und nichts Geringres, als, — auf eine einzelne Seite des Lebens hingewendet, — der Streit, in dem unsre Zeit nach allen Seiten hin mit den edelsten Kräften ringt: es ist der Kampf des Geistigen gegen das Materiale, der freien Erkenntniss gegen die Satzung, des unverhaltlichen Fortschritts gegen Stillstand und Verstockung. Nach allen Seiten und in allen Gestalten wird dieser Streit gefochten; in der Politik wie in der Theologie, in Wissenschaften und Künsten wie in dem Unterbau aller Bildung, dem Lehr- und Erziehungswesen: überall ist es darum zu thun, dass der Geist frei werde. Wie aber derselbe Eins ist in aller Vielheit seiner Bethätigungen: so kann auch der Fortgang zur Freiheit kein einseitiger und theilweiser sein; keine Richtung, keine Angelegenheit wird der wahre Freund des Fortschrittes und der Freiheit gering achten und bei Seite schieben, in der jener allgemeine Streit und Drang der Geister athmet. Und hierin liegt der Anspruch des Musikers auf allgemeineres Gehör, über den Binnenkreis seiner Kunst hinaus.

Die Lebensfrage für unsre Kunst und ihren Einfluss auf Gesittung und Gesinnung der Völker ist einfach die:

ob ihre geistige, oder sinnliche Seite vorwalten, —

ob sie durch die ihr inwohnende Geisteskraft Sinn und Herz reinigen und erfrischen, den Geist bereichern soll mit unvergänglichen

*) Man lese darüber die erste Vorrede Th. 1 meiner Kompositionslehre.

Digitized by Google

Schätzen, emporflügeln zu Ahnungen und Gedanken des Höchsten, des Ewigen, — oder ob sie, jener heiligen Kraft entleert, Geist und Gemüth verweichlichen, erschlaffen, in den Wogen betäubender, alles Feste und Edle auflösender und zersetzender Sinnlichkeit und Gedankenlosigkeit begraben soll? — Beides vermag die Tonkunst und in beiderlei Fähigkeiten ist sie von den Ersten aller Zeiten wohl erkannt worden. Ihrer erhebenden Kraft wurde in allen Gottesdiensten, vornehmlich dem christlichen, entscheidende Mitwirkung gestattet. Ihren erschlaffenden Einfluss hat man eben so wenig übersehen; schon Herodot führt sie unter den Mitteln auf, ein kräftiges Volk zu entmannen*); nach beiden Seiten hin bewundernswerth ist die vorsorgliche Obhut der katholischen Kirche durch anderthalb Jahrtausende, die Verderbniss der Kunst von sich abzuwehren und ihre Reinigung zu gewinnen**).

Alle wahren Künstler haben sich dem edlen Prinzip in der Kunst, dem Geistigen zugewendet. Jene Grossen, der Stolz unsers Volks, die wie Götterbilder unwandelbaren Antlitzes über die dahinrollenden Zeitwogen hinausblicken, haben die Bedeutung ihres Daseins nur in der Macht und Eigenthümlichkeit gefunden, mit der sie den beseelenden Geist der Kunst offenbarten. Aber selbst den Schwächern, durch eigne Neigung oder verführerische Volks- und Hofgunst Abgelenkten hat stets die geistige Aufgabe als das Ideal vorgeschwebt, dem sie zuzustreben, das sie nie hätten aufgeben dürfen. Höchst bedeutsam hat Rossini, der Schöpfer und unübertroffene Held der neuitalischen Oper, und haben mit ihm seine Anhänger gegenüber dem höhern deutschen Bewusstsein bei jedem bedeutenden Fortschritt auf seiner Laufbahn, besonders bei seinem Eintritt in Deutschland verheissen: nun werde er erst Ernst machen, die Tändeleien und Süssigkeiten, mit denen er nur erst die Menge gewinnen müssen, aufgeben und „klassische Werke“

*) Cyrus zog es vor, die feindlichen Lydier, statt sie auszurotten, durch Musik und weibische Kleidung zu verweichlichen; Her. I, 155, 157. Jetzt bedarf es solcher Mittel nicht mehr.

**) Noch in neuester Zeit hat der Papst bei Spontini Rath gesucht gegen die Verderbniss der Kirchenmusik.

Digitized by Google

schaffen*). Wie manches ähnliche, gleichsam wider Willen abgelegte Zeugniss wäre noch anzuführen!

Auch im deutschen Volke hat stets das Bewusstsein, oder doch die dämmernde Erinnerung des Wahren gelebt. Das leuchtet schon aus seiner gläubigen ehrfurchtvollen Anhänglichkeit an jene ewigen Meister hervor, deren Namen und Würde durch allen Wechsel der Mode, durch allen Reiz des Neuen und alle Verführung des schnellfertigern Auslandes hindurch unvergessen und theuerbewahrt im Sinne bleiben. Als Rossini mit dem bacchischen Zuge seiner hesperischen Sänger Wien ganz berauscht, ganz in seinen süssen Taumel eingefangen zu haben schien, sah Beethoven, wenn gleich aus dem Lustkreise der täglichen Musikfeste geschieden, sich in verdoppelter Ehrfurcht von den höchsten Kreisen der Bildung umgeben und empfing selbst aus den untersten Ständen den um so rührendern Zoll der Verehrung**).

Zwischen dem Tondichter und dem Volke, beiden sich widmend, beiden unentbehrlich, wenn die Kunst ihren wohlthätigen Beruf an ihnen vollenden soll, hat die Kunstlehre ihre vermittelnde Stellung. Abgesehen von der Unterweisung in technischen Fertigkeiten des Spielens, Singens u. s. w. ist ihre Aufgabe: das Bewusstsein von der Kunst und ihren Werken zu wecken und zu erziehen; alle ihre Aeusserungen und Thätigkeiten haben nur diese, aber damit eine das ganze Kunstleben bedingende und tragende Bestimmung. Ueberhaupt ist geistige Bildung in ihrem Grunde gar nichts Andres, als Bewusstwerdung; Alles, was uns nur im dunklern Gefühle berührt, verfliesst mit dem Augenblick der Erregung, löset sich in die allgemeine Atmosphäre des Daseins auf, sobald es nicht zu einem bewussten

*) Endlich hat er sogar Ernst gemacht; in Paris hat er sich (mit seinem Wilhelm Tell u. s. w.) den höhern Intentionen des *Drame lyrique* anschliessen wollen. Aber „es war zu spät." Der Schwan von Pesaro mochte sich gern, unter Jasmin und Rosenbüschen wollüstig hingeschmiegt, auf weichen Wellen schaukelnd wiegen; dem höhern Flügelschlag versagten die Schwingen. Er ruhte lieber, das schönste Denkmal seiner selbst.

**) Reihen von Kohlenträgern standen unter ihrer schweren Last still, um den in tiefem Sinnen daher Wandelnden nicht zu stören.

Digitized by Google

Moment unsers Geistes erhoben wird, aus dem weitere Folgen und Wirkungen hervortreten.

Der Komponist kann diese Bildung, diese Bewusstwerdung seines eignen Innern, seiner künstlerischen Erlebnisse, die bewusstvolle — und damit erst fördernde statt störende Aneignung des im Leben der Kunst vor oder neben ihm bereits Gewordnen nicht entbehren. Es ist streng (viel vollständiger, als die Andeutungen S. 26 u. f. gehen) nachzuweisen, dass unsre grössten Künstler auch die reichste Ausbildung für ihre Aufgabe besassen und dass ihre Werke genau da, wo ein Theil der nöthigen Bildung fehlte, selbst bei der höchsten Naturanlage mangelhaft geblieben sind. Und wenn noch Jemand auf das alte Missverständniss von der traumhaften Unbewusstheit des genialen Schaffens zurückkommen wollte, der könnte nicht nur aus Goethe's Munde, auch aus den Werken und Worten der Tonmeister, namentlich selbst Mozart's, — der ein merkwürdig helles Bewusstsein über seine Intentionen und deren Verwirklichung in seinen Briefen kund giebt, — sich zurechtfinden. Aber dieses Bewusstsein kann zunächst kein andres, als ein künstlerisches, von der Anschauung ausgehendes, zu künstlerischer That hinführendes, sein. Es ist in dieser Form unterschieden von dem wissenschaftlichen, in begrifflicher Form sich ausprägenden Bewusstsein; und ganz, nach Inhalt und Form, ein andres Wesen, als die Abstraktionen des reflektirenden Verstandes, die sich in der ältern Kunstlehre verschiedentlich geltend machen wollten, und die jenes goethesche „Rechnen ist nicht Erfinden" getroffen hat.

Könnte auch der schaffende Künstler diese Bildung missen, oder vielmehr aus eigner Geisteskraft ohne nachweisliche Hülfe von aussen gewinnen: so wäre sie doch für das Leben seiner Werke unentbehrlich. Die Partitur ist stumm und todt, wie jede Schrift, wenn nicht ein verwandter aufgeklärter Geist in sie hineinschaut. Dirigirende und Ausübende, in denen jene ursprüngliche Kraft, Genie, nur als seltne Ausnahme zu hoffen ist, können ohne ausgebildetes Bewusstsein, ohne tiefe Hineinbildung in die Werke der Kunst ihre Aufgabe nicht lösen; das wird täglich, aller Orten an falschen Auffassun-

Digitized by Google

gen und Darstellungen der Kunstwerke erfahren; noch zuletzt hat Beethoven in Bezug auf seine Werke darüber zu klagen gehabt; ja, Seb. Bach's höchste Schöpfungen sind ein Jahrhundert lang — man lese nur seinen Biographen Forkel — ein verschlossenes Buch, ein vergrabner Schatz geblieben, weil die Kunstlehre, das künstlerische Bewusstsein des Jahrhunderts nicht ihren Inhalt, nicht den Geist, sondern nur das vermeintliche harmonisch-kontrapunktische Geschick des Meisters zu fassen vermocht. Ich sage: das vermeintliche; weil jenem, wie jedem wahren Künstler, die allerdings unermessliche Kunstfertigkeit nichts für sich Bestehendes, sondern nur Ausdruck seines unermesslich reichen, auf das Tiefste und Vielseitigste bewegten Innern war.

Wie will nun vollends der Kunstfreund, und gar die grosse Masse des nur gelegentlich und passiv Musik aufnehmenden Volks über die allgemeinsten und nächsten Eindrücke — und das sind die sinnlichen — und über die enge subjektive Auffassung, die auf dunkelm Gefühl und zufälligen Ansichten und Einflüssen beruht, hinüber kommen auf den eigentlichen Boden der Kunst: wenn nicht in schaffenden und ausübenden Künstlern und besonders in den Lehrern, denen die Bildung Aller obliegt, ein genügendes Bewusstsein von der Kunst und ihren Werken erzogen ist und in That und Wort bestimmend, läuternd, erhebend weiter wirkt? Nichts können wir aufnehmen, nichts kann auf uns wirken, zu dem wir nicht bereiten Sinn mitbringen; und die feinste, verhüllteste, geheimnissvollste, von den sonstigen Lebensgestalten fernste Kunst sollte sich dem unvorbereiteten, ungebildeten Geiste nur so hinwerfen? — Die Erfahrung hat wenigstens seit einem Jahrhundert das Gegentheil gelehrt. Kein Volk hat eine Reihe solcher Künstler aufzuweisen, wie von Seb. Bach und Händel bis auf unsre Zeit das deutsche. Und ihr reiches Wirken hat weder das Verkommen der Kirchenmusik, noch den gänzlichen Rückfall der künstlerischen Volksbildung in jeder Zwischenperiode von einem Fortschritte zum andern, noch in unsern Tagen die Besiegung der deutschen Oper durch die fremde und die Abwendung der Ueberzahl der Musiker wie des Volkes von den höhern Intentionen und Werken zu den niedern und frivolen verhindern können. Denn es fehlt der Mehr-

Digitized by Google

zahl ein tieferes und klares Bewusstsein von dem Wesen und Inhalt jener ewigen Werke und der Kunst überhaupt; und so schwinden jene vorüber, und die Erscheinungen neuer Kunstgebilde schweben ihnen nach, dass sich in dem Wechsel der Erscheinungen nur der sinnliche Eindruck mit dem Reiz des äusserlich Neuen als das Bleibende oder Wiederkehrende fühlbar macht. So ist es der Mangel in der Kunstbildung, der das Niedre und Falsche (S. 158) zur verderblichen Geltung erhebt. Ja, dieser Bildungsmangel ist es auch von jeher gewesen, der sich der Anerkennung und Wirksamkeit der genialen, einen neuen Gedanken und eine neue Zeit ausprägenden Künstler entgegengestemmt hat. So ist Bach im Wesentlichen unerkannt geblieben; so haben Händel und Gluck nur im Ausland und spät ihre Aufgabe vollenden können; so ist die volle Würdigung Haydn's erst spät und vom Ausland ausgegangen; so hat Mozart nach der flüchtigen Glanzperiode seiner Jugend ein gedrücktes Leben führen müssen; und so hat es jeder jetzt oder künftig zu einem Fortschritte, zur Vollführung einer neuen Idee Berufene zu gewärtigen, wenn jener allem Festhalten und damit allem gesicherten Fortschreiten feindliche Mangel fortdauert.

Zu seiner Beseitigung und zum Sieg und Erhalten des Geistigen, um das wir ringen, ist die Kompositionslehre die erste und wichtigste Form. Sie ist es, weil sie — und wenn sie — die ganze Kunst in all ihren Gestalten und Beziehungen umfasst, — weil sie sie bis in ihre Elemente durchdringt und durchleuchtet, — weil sie Lehre und Bildung in künstlerischer Form (S. 152) giebt, unmittelbar in das Leben der Kunst einführt und so den Bund zwischen Kunst und Wissen, die verschmelzende Einigung zwischen Ausübung und Bewusstsein, das Einverständniss zwischen Schaffenden, Darstellenden und Empfangenden stiftet und erhält. — Denn dies Alles zu vollführen, ist ihre hohe Aufgabe; und wahrlich, sie ist werth, dass jeder Berufene seine volle Kraft und Treue daransetze, dass jeder an Kunst, am Fortschritt, an der Freiwerdung des Geistes Theilhabende auch hier mit Herz und Mund theilnehme; denn Eines Menschen Kraft und Tag reicht nicht hin zum Vollbringen.

Erst nach der vollständigen Begründung der Kompositionslehre

Digitized by Google

kann die Geschichte unsrer Kunst geschrieben werden; nicht jene angebliche und äusserliche, die uns die leeren Formhülsen des Geschehenen im Verband mit chronikalischen Nachrichten über die Künstler und Ereignisse giebt, sondern die wahre Geschichte, die uns das Leben des Kunstgeistes, das Walten desselben in den Künstlern und Kunstwerken enthüllt und den ewig Einen, fortschreitenden und fortwaltenden göttlichen Geist auch in dieser Reihe seiner Offenbarungen begreiflich zu machen strebt.

Erst auf dem Grund einer wahren und vollständigen Kompositionslehre ist eine wissenschaftliche erschöpfende Erkenntniss, eine Aesthetik oder Philosophie der Kunst möglich, — oder es müsste eine früher auftretende den gesammten sachlichen Inhalt der Kompositionslehre in sich aufnehmen.

Erst unter der Mitwirkung der Kompositionslehre kann eine wahrhaft geschichtliche oder gründlich wissenschaftliche Behandlung der Kunstlehre Wirkung haben; ohne jene würde sie nur Hörer und Jünger mit unvorbereiteter Erkenntniss finden. Es ist nicht die besondre Schuld unsrer Aesthetiker und Historiker, wenn ihre Aufgabe in dem obigen Sinne noch nicht hat gelöset werden können; sie tragen, soweit ihr Werk bei so viel achtungswerther Kraft und Hingebung nicht hat zu Ziel und Ende kommen können, nur die Schuld ihrer Zeit, die ihnen nicht die nöthigen Vor- und Hülfsarbeiten zu gewähren vermochte. Zwischen Kunst und Wissenschaft fehlte das unentbehrliche Mittelglied, die Kunstlehre.

Für sie, für die Grundlage, Sicherung und Förderung des Wahren, Reinigenden, Erhebenden, Beglückenden in der Kunst wird hier gestritten gegen die falsche alte Lehre, die, dem Wahren und Hohen in der Kunst entfremdet, jedem Fortschritt und jeder Mahnung träge Indolenz und alle Hülfs- und Machtmittel alter Gewohnheit und altersessenen Besitzes entgegenstemmt. Für sie rufe ich die Theilnahme aller Freunde geistigen Fortschrittes an; denn sie ist deren werth und bedürftig. Nicht ich, noch irgend ein Einzelner, wär' er auch der Begabteste oder Mächtigste, sondern nur die allgemeine Ueberzeugung und Theilnahme kann das Entscheidende vollbringen.

Berlin, am 20. Mai 1841. **A. B. Marx.**

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Bestimmung und Wichtigkeit der Kompositionslehre	7
Untersuchung des der Kompositionslehre nöthigen Umfangs	14
Nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre	25
Der Gegenstand der Lehre	40
Komponist und Kompositionslehre	50
Die alte Lehre	59
Tendenz der alten Lehre	66
Uebersicht der alten Lehre	73
Konsonanz und Dissonanz	77
Dehn's Akkordsystem	85
Fortführung des Systems	91
Abschied vom System	96
Nachwehen des Systems	102
Die praktische Grundlage	115
Praktische Fehlgriffe	130
Die alte Methode	148
Schlusswort	165

Digitized by Google

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Einleitung.

Wer seinen Beruf recht lieb hat, wer sich treu und innig dem, was Gott in ihn gelegt und durch ihn wirken will, hingiebt: der kann nimmer rasten vor dem Ende, kann sich nicht beschwichtigen oder einschläfern lassen von dem Bewusstsein und der Anerkennung, er habe schon mehr oder weniger gewirkt. Er muss ferner wirken, muss sorgen und thätig sein für seine Aufgabe, so lange es für ihn Tag ist; weder Glück noch Noth, weder träumerische Sicherheit noch kleinmüthige Furcht wird ihn davon abzuwenden vermögen.

Diese Gesinnung bewegt jetzt mich in Bezug auf die von mir neugestaltete Lehre von der musikalischen Komposition. Wer das von ihr handelnde Werk, oder auch nur die Vorrede des ersten Theils gelesen hat, wird inne geworden sein, dass dasselbe nicht ein Produkt kalter Arbeitstunden ist, angewärmt etwa von dem spärlichen Flämmchen litterarischer Eitelkeit oder Erwerblust; sondern dass es dem heissen von Jugend auf durchgelebten Drang und eignen Bedürfnisse nach Licht und sicherm Fortschritt entsprossen und am liebevollen Eifer für die sich mir anschliessende Jugend gezeitigt ist. Wäre es anders, hätte ich mit jenem Werke nur meinen Vortheil und meine Ehre gesucht, oder nur der kalten Vorstellung von meiner Amts- und Lehrerpflicht genugthun wollen: so müsste ich an dem alle meine Hoffnungen übersteigenden Erfolge (der schon innerhalb eines, zwei und dreier Jahre die zweite Ausgabe der ersten drei Bände nöthig gemacht) und der von allen Seiten laut gewordnen Anerkennung Genüge finden. Mir hat aber stets ein Höheres wünschenswerth geschienen, als persönlicher Erfolg: die Förderung der Sache, der ich diene, und die Förderung der Jugend, in der ich die Zukunft des Kunst- und Volkslebens erblühen sehe. Und darum lässt es mich nicht ruhen und zufrieden

Digitized by Google

sein, so lange ich noch für jene höhere Aufgabe zu thun finde, so lange ich noch am eignen Werke (wie die im Druck befindliche zweite Ausgabe der Kompositionslehre beweisen wird) zu bessern weiss, oder irgendwo hoffen darf, mit Rath und Mahnung aus alten Irrthümern und Mühseligkeiten Erlösung zu bereiten.

In der That ist dieser unnachlassende Eifer gar nöthig; das weiss jeder, der den Gang der Welt beobachtet. Noch nie hat die Wahrheit unterdrückt werden können; und noch nie, — von Sokrates und Christus bis auf den heutigen Tag, im Grössten wie im Kleinsten, — ist ihr der Kampf mit Trägheit, Missverstand und Widerwilligkeit erspart worden. Es kann nicht anders sein. Tapferkeit des Gemüths und Spannkraft des Geistes bedarf man, um sich von den Vorstellungen und Gewöhnungen eines halben Lebens loszulösen, die vielleicht in langen Uebungen schwererworbenen Fertigkeiten und die darangeknüpften Lebenshoffnungen noch einmal in Frage und gleichsam in Gefahr zu stellen; noch höhere Grosssinnigkeit und Geistesfreiheit muss vollends dem Beamten eigen sein, der sich dem Fortschritte selbst im Widerspruch mit seinen bisherigen Dienstleistungen anschliessen, der höhern Pflicht und Würde der Wahrhaftigkeit den Anschein steter Untrüglichkeit und Konsequenz zum Opfer bringen soll.

Wir dürfen uns also nicht zu bitter beschweren, wenn überall der Fortschritt so langsam und schwankend geschieht; am Wenigsten hätte ich selbst, dem die ehrenvollste und ausgebreitetste Anerkennung aufmunternd und bestärkend entgegengekommen ist, Anlass, persönliche Unbefriedigung zu empfinden. Vielmehr freue ich mich des Erfolgs jetzt doppelt, weil er mir gewährt, um so unbefangner, — ungereizt und unbedrückt von persönlichen Interessen, — weiter zu schreiten, und weil er hoffentlich dem redlich nach Wahrheit und Recht forschenden Leser ein Unterpfand mehr ist, dass es mir nur um die Sache zu thun sein könne, da ich nicht einmal gegründeten Anlass habe, für das Persönliche zu ringen.

Wir haben nicht Ursach, das Loos alles menschlichen Wirkens in unserm Kreise zu bitter zu beklagen. Aber wir dürfen auch nicht nachlassen im Streit um das Rechte, wenn wir nicht selber mitschuldig werden wollen an der Verzögerung des Fortschrittes; die Geschichte aller menschlichen Thätigkeiten hat es an Lehren und Mahnungen dazu nicht fehlen lassen. Wie lange und hart musste Luther kämpfen, trotz der Anstrengungen so vieler Vorgänger! Wie scharf und giftig wurde gegen die kopernikanischen

Digitized by Google

Wahrheiten gestritten und gewüthet, die jetzt Gemeingut der Schulknaben sind! — Und in unsrer Tonkunst! Wie lange hat Gluck um die einfache Wahrheit gerungen, dass die Oper auch ein Drama sein müsse, — und wie weit sind wir von ihr wieder abgeirrt! Wie musste sich Mozart, der jetzt allheilig gesprochne Mozart vorrechnen lassen, dass sein Figaro unmelodisch, schwerfällig und überladen, sein Don Juan zerrissen, sein Instrumentale unausführbar sei! wie demüthig musste er den Churfürsten von Baiern an den Pforten der alten Residenz zu München, im Gedränge des Jagd-Gefolges um Beschäftigung und Unterkommen ansprechen und sich abweisen lassen, — wie dürftig, wie verbittert endlich in dem sonst so frohen, liebereichen Herzen (man lese nur Rochlitz) musste sein Leben zu Ende gehen!

Oder waren hier persönliche Interessen und Schicksale im Spiele? — man kennt ja solche Ausreden! — Nun wohl. Wir wollen es uns immer wieder erzählen, dass die gesammte musikübende Welt sich fünf oder sechs Jahrhunderte lang geplagt hat, für die sieben Tonstufen mit nur sechs Namen*) auszukommen; — dass die Schüler jahrelang gequält wurden mit künstlichen Regeln, wodurch die sechs Namen für sieben Dinge allenfalls doch, wenn auch unsicher und verworren, ausreichen könnten; — und dass, nachdem endlich das Ausland auf den grossen Gedanken gekommen, für die siebente Stufe auch einen siebenten Namen anzunehmen, in Deutschland noch lange und bitterlichst gegen die Neuerung gestritten**) und mit dem Verderb der Kunst, wenn man auf sie einginge, gedroht wurde. Und jene sechs kostbaren Namen waren nicht etwa tiefsinnig erfunden; nein, sie waren (wie später der siebente) willkührlich aus einem alten Hymnus genommen. Und das Alles hatte statt auf die Autorität eines alten Tonlehrers***), der selber nicht daran gedacht hatte, dieses Unwesen anzustiften. — Ein Missverständniss — war mehrere

*) Wer hat nicht schon von dem berüchtigten System der Solmisation gehört, in dem ein Ton bald diesen, bald ganz andere Namen (man hiess die Umnennung Mutation) führte, weil es an einem siebenten Namen für den siebenten Ton fehlte? — Der Gebrauch der Solmisation, oder vielmehr der Solmisationsnamen *ut re mi fa sol la* — und *si* (der spät erfundene siebente Name) bei den Stimmübungen (beiläufig ein ebenfalls höchst unmethodischer) kommt im Obigen, wie sich von selbst versteht, nicht in Betracht.

**) Buttstädt, — 1717, — war der letzte Kämpe für die sechs Namen.

***) Des Guido von Arezzo.

Digitized by Google

Jahrhunderte zur qualvollen Fessel geworden; Jahrhunderte lang konnte die Ueberlegung der Musiklehrer, umstrickt von Autoritätenwahn und Gewohnheit, nicht zu der Bemerkung gelangen, — wozu der Verstand eines Knaben hätte hinreichen sollen: dass man für sieben Dinge sieben Namen brauche.

Wir haben gut lächeln über dieses alte Irrsal, da wir seit anderthalb Jahrhunderten so glücklich sind, für sieben Tonstufen auch sieben Namen vorzufinden. Indessen wollen wir uns ja nicht gegen unsre Väter und Vorfahren überheben; es wird mehr frommen, dahin zu trachten, dass nicht die Zeitgenossen über unsre Irrnisse zu seufzen und die Nachkommen auf unsre Verstrickung und Trägheit mit Fingern hinzuweisen Anlass haben.

In der That ist aber diese Sorge nirgends so rathsam und dringend, als in unsrer

Lehre von der musikalischen Komposition.

Wieviel einzelne Irrthümer, Einseitigkeiten, Fehlbegriffe kriechen da herum und wollen immer noch nicht verenden ungeachtet der treffenden Stösse, mit denen der scharfsichtige Gottfried Weber sie wahrhaft abgethan! und wie irrt die Lehre im Ganzen, wie sie in den Lehrbüchern vorliegt und in öffentlichen Lehrinstituten verbreitet wird, seit einem Jahrhundert von ihrem Ziel ab und will sich nicht zurückfinden; ohne Acht auf die Resultate, auf die Mahnungen so vieler Kenner, auf das Beispiel andrer Kunstlehren, auf den geistreichen Vortritt Logier's, der, wie Viele allerwärts, auch nur blinden Anhang oder blinde Absage gefunden hat!

Hier hineinzuleuchten, ist der Zweck dieser Schrift. In meiner Kompositions-, wie in der allgemeinen Musiklehre durfte ich mich nicht einer Erörterung hingeben, die mehr oder weniger polemisch, sogar gegen bestimmte Personen gerichtet sein muss. Die dem Forschen und künstlerischen Bilden gewidmeten Stunden des Jüngers sollten durch keine Art des Streitens gestört werden. Kaum mochte ich mich zu gelegentlichen Hinweisungen um äusserer Berührungen willen entschliessen; und auch diese wären unterblieben, hätte ich die zeitige Herausgabe dieser Schrift mir schon damals vorgesetzt gehabt. —

Sollte es denn aber wirklich mit unsrer Kompositionslehre so bedenklich stehen? —

Diese Frage ist im Munde eines Jeden, der nicht genauer mit der Sachlage bekannt, so natürlich, ja dem Billigkeitsgefühl, das sich gegen jede Anklage sträubt, so angemessen: dass ich

Digitized by Google

einstweilen, bevor es noch möglich geworden, aus der Sache selbst die Anklage zu erhärten, wenigstens einen der vielen Zeugen zu meinem Beistand aufrufe. Es ist Gottfried Weber. Seinem stets rüstigen und aller ihm zuertheilten Ehre vollkommen würdigen Streben war es nicht verliehen, den wirklichen Fortschritt, wie die Sache selbst, die Höhe der Kunstentfaltung und allgemeinen künstlerisch-wissenschaftlichen Bildung ihn bedingte, zu thun. Sein Beruf*) war vielmehr, die Wirrniss der alten Lehre (namentlich der Harmonielehre) zu sichten, hineinzublitzen in die dunkeln Ecken und Lücken, zu richten die altverjährten Vorurtheile, Bahn zu bauen. Und er hat es mit scharfer Schneide gethan, so wacker, dass von ihm aus jeder Fortschritt mehr oder weniger ihm verdankt und mit Ehren ihm mitzugerechnet werden muss. Eben diese seine Stellung eignet ihn zum rechten Zeugen.

Und nun durchblättere man sein Werk und rechne zusammen, was er Th. I. S. 178, 205, 233, 263, 269, 293 — kurz, an hundert Stellen sagt. Man höre seine Klagen (Th. II. S. 13):

„Freilich möchte man Wehe! rufen über die wissenschaftliche Behandlung einer Kunst, wenn noch nicht einmal ihre Grundzüge fixirt sind!“ —

oder S. 222:

„Auf diese Weise ist es freilich kein Wunder, wenn in den Augen der Tonsetzer die Namen Theoretiker und Pedant, Theorie und Schulstaub, für gleichbedeutend gelten! — Ja, so lange es um die Theorie einer Kunst, welche in der Ausübung auf einer so wunderbar hohen Stufe steht, unbegreiflicher Weise noch also aussieht, kann man mit Recht sagen: die Theoretiker besitzen ohne Vergleich weniger Theorie, als die Praktiker; denn jene lehren falsche Regeln; diese aber thun nach den wahren; — die Regeln, welche jene aufstellen, beweisen sich unendlich öfter als unwahr, denn als wahr; während diese hohe Kunstwerke erzeugen, von denen wir bessere Regeln schon längst hätten lernen können und sollen.“ —

*) Nicht erst jetzt, nach der Herausgabe meines Werkes und nach Weber's Hintritte spreche ich diese Ansicht aus; schon 1828 (Berl. allg. mus. Ztg., Jahrgang 5, No. 16, S. 130) habe ich mich zu ihr bekannt, aber nie — trotz Webers damals erregter heftiger Verstimmung — meine dankbare Hochachtung gegen ihn verleugnet. Dies kann noch die Vorrede zu Th. I. meiner Kompositionslehre beweisen.

Digitized by Google

oder S. 213 und 108, wo er, wie bei hundert andern Gelegenheiten, „den kümmerlichen und erbärmlichen Zustand“ der alten Lehre aufdeckt und über die Masse alter Gesetze und Verbote spottet, „welche zu beobachten keinem Tonsetzer einfällt, deren Erfinder selbst auch nie daran gedacht haben, sie zu befolgen, und von denen überhaupt nicht zu errathen ist, wozu sie aufgestellt worden!“ — man höre nur diese wenigen Anklagen aus einer viel grössern Zahl: und man wird meine obige Beschwerde, ja die mit vollem Ernst hier ausgesprochene und im Folgenden zu beweisende Behauptung gewiss überlegungswerth finden:

dass die bisherige Kompositionslehre gar nicht geeignet ist, ihre Bestimmung zu erfüllen.

Digitized by Google

Bestimmung und Wichtigkeit der Kompositionslehre.

Durchdrungen von der Wichtigkeit der hier von mir vertretenen Sache wünsche ich angelegentlichst, nicht blos bei den Musikern, sondern bei Allen, denen die Tonkunst, denen Bildung und Gesittung des Volks am Herzen liegt und ihre Förderung in irgend einer Form Pflicht ist, Gehör zu finden. Ja, ich wende mich zuerst an sie, und besonders an diejenigen, denen Erziehung und Lehre, Beförderung der Bildung in irgend einer Form, Beaufsichtigung und Leitung der Lehrer, der Schulen wie der Kirchen Beruf und Pflicht ist. Denn wenn gleich der Fortschritt in irgend einem Fache die Männer dieses Faches am Nächsten angeht und ihnen vor Allen obliegt: so ist es doch eine zu häufige Erfahrung, dass gerade sie aus hunderterlei Befangenheiten oft am Wenigsten für denselben willig und bereit sind. Hätte Christus bei den Pharisäern und Schriftgelehrten, Luther bei den Theologen, Göthe bei den Nikolaiten stehen bleiben wollen: so würde noch heute nicht ihre Sendung vollzogen sein.

In solchem Sinne nun bitte ich, die Wichtigkeit der Sache, für die ich rede, wenigstens in den Hauptmomenten kürzlichst mit mir zu erwägen.

Wir alle wissen, welche vielseitige Geltung die Tonkunst im Leben der Völker, besonders der Deutschen, sich erworben. Sie ist ohne Widerrede die ausgebreitetste und wenigstens in dieser Hinsicht vorwaltende Kunst unsrer Zeit. Sie ist die wichtigste Begleiterin jedes christlichen Gottesdienstes, eines der vornehmsten Vehikel der Gesellschaft und schon darum einer der vornehmsten Bildungsgegenstände für alle nicht auf die strenge Nothdurft verwiesenen Klassen; in alle diesen Beziehungen wird ihr eine Summe von Zeit, Kraft und Vermögen zugewendet, wie keiner andern Kunst. Dies ist so; und wenn vielleicht Dieser oder Jener bezweifeln möchte, ob es auch durchaus und stets so sein sollte: so wird doch Jeder erkennen müssen, dass keine Kraft Einzelner zu ändern vermag, was in den Verhältnissen der Zeit wurzelt.

Digitized by Google

Es ist also eine allgemeine Angelegenheit von grossem Gewicht zu nennen, dass die Bildung für die ausgebreitetste, vielbethätigtste Kunst so günstig wie möglich statt habe; dies folgt schon aus Obigem, wird aber durch einen Blick in das eigenthümliche Wesen der Tonkunst noch in hohem Grade bestärkt.

Die Tonkunst weset und wirket in denjenigen Regionen des Lebens, in welchen die höhern Geistesthätigkeiten mit den sinnlichen in engster Durchdringung stehen. Daher wirkt, wie Jedermann an sich und Andern inne geworden sein muss, keine Kunst so entschieden und so zunächst auf die Sinnlichkeit, als die Tonkunst. Diese Seite ihres Wesens ist so hervortretend, dass selbst grosse Denker (Kant zum Beispiel) die ganze Kunst in die Region der dunkeln Sinnlichkeit haben verweisen, als eine Sache des dunkeln und unbestimmten Geschmacks haben behandeln wollen; unleugbar ist wenigstens, dass die Mehrzahl der Menschen zunächst oder ausschliesslich der Musik gar keinen andern als einen Sinnengenuss abzugewinnen vermögen und dass auch ein grosser Theil der Kompositionen in dieser Region weilt oder nach kurzer Erhebung wieder in sie zurücksinkt. Nur eine höhere Bildung der Empfangenden und der Schaffenden macht des höhern Inhalts, den die Tonkunst aus dem Geiste des Menschen aufzunehmen und zu spenden vermag, theilhaftig. Dieser geistige Inhalt ist es unstreitig, der die Musik erst zu einer Kunst und zu einer Wohlthäterin des Menschen erhebt. Ohne diese geistige Seite wäre sie ein blosser Sinnengenuss, wie wir ihn an Speisen, an Gerüchen, an dem Farben- und Linienwechsel des Kaleidoskops u. s. w. haben können, unwerth und unfähig, ein Gegenstand der geistigen Bildung zu sein.

Wir müssen noch einen zweiten Moment in Erinnerung bringen. Die Ausübung der Musik erfodert Fertigkeiten, die bis zu einem hohen Grade, bis zur Virtuosität ausgebildet werden können und dann nicht blos gewisse Anlagen, sondern auch einen hohen Grad von Anstrengung und Ausdauer bei der Erwerbung voraussetzen. Diese Fertigkeiten sind also ehrenwerthe Mittel für den Kunstzweck. Es ist aber nur zu bekannt, wie häufig sie von Virtuosen und Dilettanten in völliger Verkehrung zur Hauptsache gemacht und dann Vehikel der blossen Eitelkeit auf äusserliches Geschick werden; nur zu oft ist es an Einzelnen, wie in ganzen Richtungen und Perioden der Kunst erfahren worden, wie an dieser Eitelkeit das wahre Wesen, die geistige

Digitized by Google

höhere Kraft der Kunst verflüchtigt und abgetödtet wird. Mehr als einmal hat schon von Alters her die katholische Kirche gegen dieses und verwandtes Unwesen gekämpft, mehr als einmal ist die Oper und jetzt wieder, zum grössten Theil, das Konzertwesen und die häusliche oder Gesellschaftsmusik von dieser Verkehrung verderbt worden.

So sehen wir nun neben der geistigen Macht die sinnliche Seite der Tonkunst und den Anlass, den sie sogar für die Erregung nichtiger und vernichtender Eitelkeit bietet. Alles das ist ihr eigen und es kommt, wenn man ihren Einfluss und Werth für die Sittigung der Menschheit bestimmen will, offenbar darauf an: welche von diesen Seiten zur herrschenden geworden, oder werden solle. Herrscht das Sinnliche und Eitle vor, so wird Niemand sich bedenken, die gesunkene Kunst unwerth so verbreiteter und kostbarer Theilnahme, ja verderblich und vergiftend für Bildung und Kräftigung des Volksgeistes zu nennen. Nur von ihrer geistigen Kraft ist ein wohlthuender Einfluss auf die Einzelnen wie auf das Volksleben im Ganzen, ist eine heilsame Mitwirkung im Kirchen- und Schulleben, überhaupt in allen wichtigen Beziehungen des Gemüthslebens zu erwarten.

Es ist also unleugbar von allgemeiner Wichtigkeit, wie und in welchem Sinne die Kompositionslehre ihre Aufgabe erfülle, — selbst wenn wir sie nur nach ihrer nächsten Bestimmung,

> eine Bildungsschule für schaffende Künstler zu sein,

auffassten. Noch ungleich wichtiger muss sie uns aber erscheinen, wenn wir uns überzeugen,

> dass sie nicht allein für Komponisten, dass sie vielmehr für Jedermann, der sich tiefer für Musik bilden, sich nicht blos sinnlich oder in dunkelm Fühlen und Ahnen ihr annähern, sondern in ihr Wesen tief eindringen will, — dass sie namentlich für Lehrer, Dirigirende und sonstige Vorgesetzte musikalischer Anstalten das unerlässliche und unersetzliche Bildungsmittel ist.

Vielleicht dürfte ich die Rechtfertigung dieses Ausspruches ganz unterlassen. Er ist nichts weniger als neu. Von Seiten der Musiker ist stets versichert worden, dass ohne jene Bildung eine gründliche Erkenntniss und Kennerschaft nicht zu erreichen sei; — nur dass sie bei dieser Versicherung stets den bisherigen Bestand

Digitized by Google

der Theorie, Harmonielehre oder Generalbass und Kontrapunkt, im Auge hatten, dessen Unzulänglichkeit wir später betrachten werden.

Ich will daher nur, um die Nothwendigkeit dieser Bildung heller in das Licht zu stellen, auf den Unterschied hinweisen in dem Verhältnisse der Bildungbegehrenden zu der Musik und zu den andern Künsten.

Die Dichtkunst spricht zu uns in Worten und Vorstellungen, mit denen unser ganzes Dasein vom ersten Erwachen des Bewusstseins uns vertraut gemacht hat. Die bildenden Künste (die — am meisten äusserliche — Baukunst bei Seite gelassen) stellen uns ebenfalls Gestalten, Erscheinungen vor das Auge, dergleichen uns durch unzählig wiederholten Anblick schon längst bekannt und geläufig worden. So, kann man sagen, ist unser ganzes Leben und die gesammte Entwickelung unsers Geistes schon eine Vorbildung auf diese Künste; man wird diese Vorbildung höchlichst zu schätzen und in Rechnung zu bringen haben, wenn gleich jene Worte, Vorstellungen, Gestalten noch nicht das Kunstwerk in seiner Ganzheit sind, wir das Gedicht oder Bild erst dann gefasst zu haben sagen dürfen, wenn wir aus den Aeusserungen oder Gestaltungen die Idee ihres Schöpfers erkannt und uns angeeignet haben*). — Nicht also ist unser Verhältniss zur Musik. Fallen gleich ihre ersten Bewegungen, ihre Elemente mit den ersten Regungen der Sprache und andern Naturäusserungen zusammen: so ist doch der Zusammenhang dieser Anfänge mit dem gewordenen Kunstwerk ein so entlegener und verhüllter, dass seine Auffassung schon einen höhern Grad von Kunstbildung voraussetzt. Und wenn wir allerdings heut zu Tage Musik genug zu hören bekommen, so weiss jeder, wie selten eben damit eine tiefere Theilnahme verbunden

*) Sehr wahr sagt in dieser Hinsicht Herbart in seiner Encyklopädie der Philosophie: „Alles dies würde nichts helfen, wenn nicht das Kunstwerk schon gar mancherlei ihm Angemessenes vorfände im Geiste des Empfängers. — — Zur Poesie bringt jeder die bekannte Sprache mit, aber auch die bekannten Verhältnisse des Lebens, Kenntniss der Gemüthslagen, Anschauungen der Naturdinge u. s. w. Selbst die Bildsäule und das Gemälde würden unverstanden bleiben, wenn nicht das Geberden-Spiel und der gesammte Ausdruck des Geistes im Leibe einem Jeden durch die tägliche Erfahrung geläufig wäre. In jedes Kunstwerk ohne Ausnahme muss Unzähliges hineingedacht werden; seine Wirkung kommt beim Beschauer weit mehr von innen heraus, als von aussen hinein.“ — Schade, dass er nicht dieselbe Wahrheit in Bezug auf Musik (in demselben Werk) erkannt hat!

Digitized by Google

ist und wie gering, auch abgesehen hiervon, diese Erfahrungsmasse ist im Verhältniss zu der Vorbildung, die unser ganzes Leben für Poesie und Plastik giebt.

Sodann ist die Tonkunst schon ihrer äussern Erscheinung nach ein bei Weitem zusammengesetzteres Wesen, als jede andre Kunst. Dies lässt sich schon darin erkennen, dass die bildenden Künste nur in der Form des Raumes, die Poesie nur in der Zeit thätig sind, — jene ihre Gestaltungen neben einander stellen, diese ihre Vorstellungen nach einander folgen lässt, — während die Musik nach beiden Richtungen zugleich wirkt, indem sie mehrere Töne in den Harmonien, mehrere Stimmen im mehrstimmigen Satze nebeneinander stellt und zugleich eine oder mehrere Tonreihen in einer Nacheinanderfolge der Töne oder Weisen entfaltet. Es lehrt übrigens schon der erste Hinblick, welch ein vielfältig zusammengesetztes Wesen besonders ein grösseres Musikstück mit der grossen Mannigfaltigkeit seiner Sing- und Instrumentorgane, mit den vielfältigen Modulationen, Harmonien, Rhythmen, Tonfolgen, mit den nebeneinander gehenden verschiednen, bald sich einigenden, bald einander widerstreitenden, stets einem eignen Sinn und Gesetz folgenden Stimmen dem Empfangbegierigen entgegenstellt.

Hierzu kommt nun aber zuletzt die Flüchtigkeit der musikalischen Erscheinung, — dieses Leidwesen aller das Bedürfniss tiefern Eindringens fühlenden Kunstfreunde*), — in der jeder der tausend Momente schon entflohen ist, wenn er kaum erst den Sinn des Hörers getroffen, während das plastische und dichterische Kunstwerk der ruhigen und beliebig wiederholten Betrachtung still halten.

In dieser Welt voll flüchtiger, traulicher und doch fremder Gestalten vermag nur die Kompositionslehre mit Befriedigung einzuführen und einzubürgern, da sie die Erkenntniss bis an den Quell, bis an die Elemente zurückführt, von hier aus die Kunst mit ihrem unübersehbaren Heer der mannigfachsten Erscheinungen gleichsam noch einmal erschafft und damit sich selber auseinandersetzen und erklären lässt. Keine Kunstphilosophie kann sich

*) „Das Gemälde (sagt z. B. Hand in seiner Aesthetik der Tonkunst, Th. I. S. 2) und die Statue stehen vor Augen und können mit fester Fixirung des Blicks betrachtet werden; das Werk der Tonkunst schwebt vorüber und lässt dem Nachdenken kaum Momente."

Digitized by Google

auf eine so durchdringende Erörterung einlassen*), kein Denker, wenn er nicht selbst das Studium der Komposition in ganzer Fülle durchgearbeitet hat, wird sich zu einer befriedigenden Erläuterung der Kunst und ihrer Werke (das heisst aber: ihres wirklichen Lebens und Seins) ausgerüstet finden**); ja es hat sich an dem reichsten und achtungswerthesten Unternehmen einer Aesthetik der Tonkunst, wie mir scheint***), herausstellen müssen, dass die Ausführung und Wirksamkeit einer Aesthetik der Tonkunst vor der Herstellung einer vollständigen Kompositionslehre gar nicht möglich ist.

Ohne Kompositionsstudium, — dies dürfen wir demnach als feststehend annehmen, — ist also eine tiefere und sichere Auffassung und Erkenntniss der Tonkunst, ein bleibender und nachwirkender Angewinn ihres geistigen Inhalts nicht zu erlangen. Ohne diese Vorbildung kann man der Musik sinnliches Ergötzen, wohlthuende, ja berauschende und entzückende Empfindungen, traumhaft angeregte und vorüberschwebende Gefühle und Vorstellungen abgewinnen, nimmermehr aber ihrer höchsten und dauerndsten Wohlthaten, — der Gaben, die ihr Geist dem unsern beut, — theilhaftig und sicher sein.

Demungeachtet wird es stets nur dem kleinern Theil aller Musikfreunde möglich sein, sich neben ihren anderweiten Beschäftigungen dem Kompositionsstudium zu unterziehen.

---

*) „Die Philosophie," sagt Herbart a. a. O. S. 33, indem er deren Verhältniss zu den andern Disziplinen beurtheilt, „mag deren Dienerin wohl in sofern sein, als sie ihnen die Hauptbegriffe vorarbeitet; und sie wird sich ihnen desto besser anschliessen, je sorgfältiger sie vermeidet, das Abstrakte als zum Gebrauch schon hinlänglich bestimmt darzustellen."

**) Selbst Hegel, wie weit er sonst seine Vor- und Beistudien ausgebreitet, spricht in Bezug auf Musik (in seiner Aesthetik, Th. 3. S. 131) aus: „In diesem Gebiet aber bin ich wenig bewandert, und muss mich desshalb im Voraus entschuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen beschränke."

***) Als solches darf wohl mit Recht die schon angeführte von Liebe und fleissiger Bemühung um die Kunst zeugende Aesthetik von Hand genannt werden. Wenn ich in meiner Beurtheilung derselben (Hallische Jahrbücher v. J. 1838. No. 281 bis 283) gar vielfachen Widerspruch gegen ihren zum Theil unzulänglichen, zum Theil irrigen Inhalt erheben müssen: so erwies sich (wie ich auch wiederholt anerkannt) als Grund der Mangelhaftigkeit stets nur die Unmöglichkeit, ohne Kompositionstudium zu einer befriedigenden Erkenntniss und ohne Vorhandensein einer vollständigen Kompositionslehre zum Vortrag einer Aesthetik zu gelangen.

Digitized by Google

Aber darin eben erkennt man den letzten Grund, der den Zustand und die Verbreitung dieses Studiums als allgemeinwichtige Angelegenheit betrachten lässt. Wenn eine grosse Anzahl unter uns allen, die wir die Kunst lieben, sich nicht tiefer, als etwa nur durch die Ausübung des Gesangs oder Instrumentenspiels, — vielleicht nur durch passives Hören und Geniessen mit ihr bekannt machen kann: so muss uns ja um so mehr am Herzen liegen, dass die Lehrer, denen wir unsre und unsrer Kinder Bildung anvertrauen, die Beamten, denen der musikalische Theil des Gottesdienstes oder die Leitung aller grössern Kunstdarstellungen überantwortet ist, sich dazu die erfoderliche Höhe und Ausbreitung der Bildung erworben haben. Was auch

der Einzelne für sich und in seinem Kreise,

was auch

der Staat an Schulen, Instituten, Kirchen für Musik aufwende: alles ist eine unsichere Ausgabe, die eben so leicht fruchtlos bleiben oder verderblich wirken, als gutthun kann, so lange nicht die erste Bedingung, eine tüchtige Vorbildung der Lehrenden und Leitenden, erfüllt wird. Wenn wir den Musikunterricht gar oft so geringen Erfolg haben, meist so gar winzigen wo nicht zweideutigen Einfluss auf Humanität oder auch nur Musikbildung äussern sehen, — wenn in der katholischen Kirche in Rom selbst zur heiligen Handlung rossinische und bellinische Opernsachen gesungen, in München zur Procession am Frohnleichnamsfeste die Ouverture zu Auber's Stummen von Portici von Janitscharenmusik voraufgespielt wird, — wenn der protestantische Gottesdienst theils alle höhere Theilnahme der Musik (sehr gegen Luther's Sinn) von sich weiset*), theils nicht vermag, die höhere Kirchenmusik (wie noch zu Seb. Bach's Zeiten und später der Fall war) als wesentlichen Theil seiner selbst aufzufassen, — wenn (als Gegenstück zu den Rossiniaden in der katholischen Kirche) in einer vielverbreiteten Lieder-Sammlung für Schulen u. s. w. die Musik des Jägerchors aus dem Freischützen für einen untergelegten Adventstext angewendet ist: — so sehen wir in alle dem nur einzelne Bestätigungen des eben Ausgesprochenen.

*) „Die Religion macht ausser dem moralischen Eindrucke noch einen ästhetischen; und das ist ihr so wesentlich, dass, wenn sie gar nicht ästhetisch wirken sollte, sie auch gar nicht moralisch wirken könnte. Denn hinter den moralischen Begriffen liegen nothwendig, als erste Grundvoraussetzung, ästhetische Begriffe verborgen.“ Herbart a. a. O. S. 85.

Digitized by Google

Untersuchung des der Kompositionslehre nöthigen Umfangs.

Wer mit dem Zustand unsers Lehrwesens unbekannt ist, dem muss die hier vorgesetzte Untersuchung ziemlich überflüssig erscheinen. Es verstehe sich von selbst, — wird er sagen, — dass die Kompositionslehre eben nicht weniger als Alles enthalten müsse, was man für den Zweck des Komponirens zu lernen habe. Was hierher gehöre, werde sich selbst aus einer flüchtigen Untersuchung der Werke der Tonkunst ebenfalls leicht ergeben. Man könne ja leicht bemerken, dass die einfachste Kunstgestaltung eine Tonweise oder Melodie sei, wie sie z. B. das Volk ohne alle Begleitung zu singen pflege; an einer solchen Melodie könne zunächst zweierlei unterschieden werden: die Folge der Töne (ob dieselben schritt- oder sprungweise, auf- oder abwärts einander folgten) und die Zeitmomente, so wie die Weise, wie die einzelnen Töne durch Accente unterschieden und zu kleinern Ganzen zusammengeordnet würden, also der Rhythmus und das zu ihm gehörige Taktwesen. Ferner wisse Jedermann, dass in unsrer Musik auch zwei und mehrere Töne in vielfacher Weise zusammentreten könnten als Harmonie, dessgleichen, dass eine Stimme, welche die Hauptsache (die Melodie oder Hauptmelodie) vortrage, von andern Stimmen, die sich ihr unterordneten, begleitet werden könnte. Eine Bekanntschaft mit höhern Kunstwerken gewähre uns den Anblick eines noch bedeutungsvollern und reichern Stimmvereins, in dem nicht eine Stimme allein Hauptsache und die andern nur beiläufiges Nebending seien, sondern jede Stimme wesentlichen und gleichen Antheil am Ganzen habe; das sei die polyphone Komposition. Sodann werde man bald gewahr, dass die Tonstücke in mannigfaltigen Formen erschienen und könne schon aus dem Umstande, dass ganze Reihen von Tonstücken hinsichts der Form mehr oder weniger übereinkämen, schliessen, dass diesen Formen ein fördernder oder sogar nothwendiger Gedanke zum Grunde liegen müsse. Endlich wisse jeder, dass die Tonstücke bald für Gesang,

Digitized by Google

bald für ein oder mehrere Instrumente gesetzt seien; die Kompositionslehre müsse uns also sagen, wie man die Singstimme und den Gesangtext, jedes Instrument für sich und im Verein mit andern behandle, auch welchen Einfluss die Rücksicht auf Text, Singstimme und Instrumente auf die andern Seiten der Komposition ausübe.

So würde schon der gebildete Naturalist seine Vorstellung von dem Inhalte der Kompositionslehre ausbilden; er würde also im Allgemeinen folgende Bestandtheile

1. die Lehre von der Melodie,
2. die Lehre von der Harmonie,
3. die Lehre von der Begleitung,
4. die Lehre vom polyphonen Satze,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze

unterscheiden, — gleichviel einstweilen, in welcher Folge und Unterordnung sie erschienen.

Wie entspricht nun die bisherige Kompositionslehre diesen so natürlichen und naheliegenden Ansprüchen? — —

Der bei Weitem grösste Theil aller Lehrbücher

beschränkt sich lediglich auf Harmonielehre

und führt auch diese nicht einmal, oder doch nur höchst ungenügend bis zu der untersten Aufgabe des Komponisten, bis zur Begleitung gegebner Melodien*). Dies gilt nicht nur von der Unzahl der Harmonie- und Generalbasslehren, sondern unter andern auch von der vier Bände starken Theorie der Tonsetzkunst von G. Weber. Erst S. 117 des vierten Bandes beginnen „Winke" zu praktischen Uebungen, die schon S. 122 durch die Lehre von der Generalbassbezifferung und ein weder tiefes noch fruchtbares Raisonnement über altgriechische Musik und Kirchentonarten für immer beseitigt werden, eine flüchtige und gar nicht weiter motivirte Anweisung (S. 149): man solle versuchen, erst eine Stimme oder Melodie zu erfinden und mehrere zuzusetzen, oder eine Harmoniefolge zu ersinnen und in Stimmen auszuführen — abgerechnet.

*) Dafür versäumt keine dieser Lehren, die Kenntniss vom Ton-, Noten- und Taktsystem, kurz die ganze Elementarlehre, die jeder Klavier- oder Singschüler in den ersten vier Wochen erhalten haben muss, in möglichster Breite und Fülle mitzutheilen; — als würde und könnte man Kompositions- oder Harmoniestudium beginnen, ehe man wenigstens die ersten Anfangsgründe sich praktisch bekannt gemacht.

Digitized by Google

Nun sollte man wenigstens hoffen, die Lehre von der Melodie zu finden, da Melodie die einfachere Substanz ist und der Harmonie vor- und vorangeht, die für sich allein kein Kunstwerk bilden kann, wie es die Melodie (z. B. im Naturgesange) bekanntlich vermag. Aber —

die Lehre von der Melodie fehlt überall.

Man hat sich begnügt, gewisse Wendungen, Schritte u. s. w. zu tadeln oder zu verbieten, — und zwar aus sehr unzulänglichen und einseitigen Gesichtspunkten; sodann hat man über das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen gegen einander eine Reihe einzelner, ebenfalls unzulänglicher Betrachtungen angestellt. Das ist alles. Wie eine Melodie an und für sich zu bilden sei, — das erfahren wir nirgends. Ja, man hat es sogar für unmöglich gehalten, hier weiter zu kommen. Die Theorie, sagt Weber Th. I. S. 145, ist in der Lehre von der Melodie „der Natur der Sache nach freilich ziemlich beschränkt. Es lässt sich nämlich nicht wohl allgemein vorschreiben, wie eine Stimme geführt sein müsse, um sowohl in Ansehung jeder einzelnen Fortschreitung, als in Ansehung der Zeichnung ihrer Figur, gut und dem Gehör gefällig geführt heissen zu können. Alles, was die Theorie leisten kann, besteht grösstentheils darin, diejenigen Fortschreitungen aufzusuchen, welche unserm Gehör widrig aufzufallen pflegen, daraus möglichst gemeingültige (schwerlich allgemeingültig!) Regeln abzuleiten, und dadurch vor unangenehmen Fortschreitungen zu warnen. Ihre Thätigkeit ist also auch hier wieder mehr blos negativ, als positiv.“

Wäre es denn wahr, dass die Theorie nicht mehr leisten kann (es ist nicht so, wie wir weiterhin sehen werden und ich in meiner Kompositionslehre thatsächlich dargethan zu haben hoffe), so möchte man wohl fragen: was uns eine Kunstlehre solle, die nicht einmal die einfachste Gestaltung hervorzuführen vermöge*)?

---

*) Uebrigens bin ich nicht der Erste, der diesen auffallenden Mangel der Kompositionslehre gerügt und bekämpft hat. Vor andern nenne ich den praktisch so wohl routinirten Anton Reicha, der im zweiten Bande seines *Cours de composition musicale* S. 347 die Melodie als lehrbar hervorhebt und behandelt und ebenda (S. 349), wie ich oben, die vollständige Lehre von der Begleitung gegebner Melodien vermisst. — In praktischer, — wenn auch nicht befriedigender, doch keineswegs unbemerkenswerther — Weise war unter andern schon ein alter Tonsatzlehrer, J. Riepel, in seinen Anfangsgründen zur mus. Setzkunst, Grundregeln zur Tonordnung u. s. w. in der Mitte des vorigen Jahrhunderts vorangegangen.

Digitized by Google

Eben so ist der Rhythmus, diese zweite Urkraft der Musik, in der Mehrzahl der Anleitungen zur Komposition unbeachtet oder doch vernachlässigt geblieben; erst G. Weber hat sich, in seiner Weise gründlich, einer umfassendern Behandlung desselben unterzogen. — Dieser Mangel ist vom Standpunkt unsrer einseitigen Harmoniker aus kaum noch zu rügen. Denn da sie sich fast ausschliesslich mit dem Akkordwesen abgaben, die Melodie und die Kunstformen — besonders aber die, in welchen der Rhythmus als Beleber und Ordner des Ganzen und aller Theile sich vorzugsweise bethätigt — bei Seite liessen: so hatten sie im Grunde keinen Anlass, sich mit der Rhythmik zu beschäftigen. Gewahrt man freilich, welche Macht und Herrschaft der Rhythmus vom geringsten Tänzchen oder Liedchen bis in die erhabensten Gesänge eines Gluck oder Händel und bis zu dem Riesenbau einer beethoven'schen oder spohr'schen Symphonie ausübt: so fragt man erstaunt

wie es möglich war, diese Macht in hundert und aber hundert Lehrbüchern so arg zu versäumen? —

Aber die Theoretiker waren nun einmal — und sind es zum allergrössten Theile noch jetzt — erblindet für die wirkliche Kunst, die sie doch zu lehren vorgaben und versuchten. Die Harmonik hatte ihren Kopf und ihre Lehre so ganz in Besitz genommen, dass für nichts weiter Raum blieb. Ja, sie würden nicht einmal die Lehre vom Takt aufgenommen haben, wenn sie sich nicht irrthümlich eingebildet hätten, dass gewisse der Harmonik angehörige Gestaltungen (Vorhalte u. s. w.) von dem Taktmaasse abhingen, auf die sogenannten guten und schlechten Taktheile Rücksicht zu nehmen hätten. Dabei hatten sie denn nichts, als die gemeine oder Elementar-Taktlehre (die jeder Anfänger im Klavierspiel oder Gesang in den ersten Wochen empfängt) nöthig. Wenn sie (besonders seit G. Weber) weiter gingen, so war das nur eine Art von Aufputz, damit nicht jeder Anfänger ihnen zuriefe: das wisse er schon längst; denn in ihrer Lehre kam das Weitere nicht zur Anwendung.

Ich habe zuvor erwähnen müssen, dass die meisten Lehrbücher sich auf Harmonik beschränkt hätten.

Nur Einzelne unter Hunderten sind über dieses Ziel hinausgegangen.

Und was haben von diesen wieder die Meisten gegeben?

Die Lehre von Kontrapunkt, Fuge und Kanon; allenfalls ein dürftiges vertrocknetes Bruchstückchen aus der Figural- und Nachahmungslehre.

Digitized by Google

So der in andrer Hinsicht verdiente Kirnberger, so der als praktischer Tonsetzer und Lehrer jenem überlegne Albrechtsberger*).

Was lernen wir also, — fragt der wissbegierige Laie, — aus diesen Schriften, auf die uns unsre Musiklehrer schon von Jugend auf verwiesen haben? —

Wir lernen daraus — vielleicht!! — den einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkt, das heisst die Kunst, zu einer gegebnen Stimme eine oder mehr Stimmen fehlerfrei zu setzen, auch zwei oder mehr Stimmen so einzurichten, dass die oberste zur untersten, die unterste zur obersten u. s. w. gemacht werden kann, so dass dadurch die Form ein und desselben musikalischen Satzes, ohne üble Folgen, vervielfältigt wird, — allerdings eine für höhere Komposition unentbehrliche Geschicklichkeit.

Wir lernen daraus — vielleicht!! — Fugen, Kanons und ein Paar Arten der unermesslich reichen Figuralkomposition verfassen. Das ist alles.

„Aber wir möchten eine Symphonie, ein Quartett, eine Arie, — nur ein Liedchen oder einen Walzer schreiben!“ — —

Davon weiss die Theorie nichts. Sie hat ja nicht einmal die Erfindung einer einzigen Melodie gelehrt; wie sollte sie einen Walzer oder eine Symphonie zu Stande bringen? — Ja, wenn wir es uns recht überlegen, so werden wir sogar die Hoffnung aufgeben müssen, auch nur Kontrapunkt, Fuge u. s. w. auf diesem Wege recht zu lernen. Denn in alle diesen Formen brauchen wir, nach dem Urtheil der Theoretiker selbst, nicht blos eine einzige Melodie, es soll vielmehr

jede Stimme eine Melodie für sich

sein. Wie können wir nun das erlangen, da wir nicht einmal (man lese S. 16 Weber's Bekenntniss) erfahren haben, wie eine einzige Melodie beschaffen sein solle?

Jeder unbefangen Nachdenkende muss hier auf folgenden Schluss kommen:

Entweder: waltet hier die unverantwortlichste Mangelhaftigheit der Lehre vor; —

---

*) Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, Albrechtsberger's sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte (!) in drei Bänden.

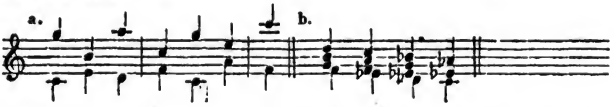
Digitized by Google

Oder: es ist vielleicht nicht möglich, das in den Lehrbüchern Vermisste zu lehren; —

Oder endlich: es bedarf dasselbe vielleicht keiner besondern Lehre, folgt vielleicht schon aus den in der Lehre aufgenommenen Formen.

Die letzte Annahme ist sehr leicht und gründlich zu beseitigen. Wer nur einmal ein Tanzstück, ein Rondo, eine Sonate u. s. w. und dann eine Fuge, einen Kanon u. s. w. gehört hat, muss sogleich inne geworden sein: dass jene einen ganz andern Inhalt haben, dass die Melodie, das Verhalten der Stimmen gegen einander ein ganz Anderes ist, dass die rhythmische Einrichtung und die Form des Ganzen sich durchaus abweichend gestaltet, namentlich der Rhytmus in einer Klarheit, Abgemessenheit und Wirksamkeit auftritt, die in den Formen der Fuge u. s. w. nicht vorhanden, ja, gar nicht möglich sind. Wie kann nun erwartet werden, dass die Unterweisung oder Geschicklichkeit in dem einen Fache zu einem ganz verschiednen Fach auch noch ausreichen werde? Eben so gut könnte man meinen, der Unterricht in der Botanik genüge auch für Zoologie, oder wer einige Theile des menschlichen Körpers habe zeichnen gelernt, könne nun auch Thiere, Bäume, Landschaften zeichnen.

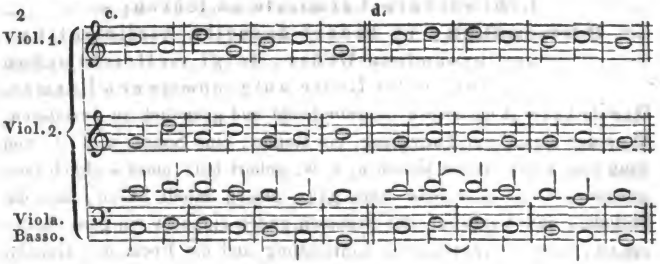
Oder bedarf man zu jenen Formen nicht eben sowohl einer Unterweisung wie zu diesen? Ist etwa eine beethoven'sche Sonate, ein mozart'sches Opernfinale nicht so reich, — sind sie nicht weit mannigfaltiger und inhaltreicher, als die meisten Fugen? erfodern sie nicht einen eben so wohlerwognen und meistens weit umfassendern Plan? wird nicht selbst der ununterrichtete Beobachter bald eine eben so wohlbegründete, kunstvernünftige Form an ihnen gewahr, wie an den Fugen? — Ihr guten Herren schreibt drei bis vier Bände, um es bis zur dürftigen Begleitung eines Chorals zu bringen, — ihr vertraut der Natur und Ueberlegung eurer Schüler so wenig, dass Ihr sie vor Sätzen, wie diese*) —



*) Aus S. W. Dehn's theoretisch-praktischer Harmonie-Lehre vom Jahr 1840! S. 166 und 174. Sätze, wie den bei a, soll man — räth der Verfasser — nicht zu häufig! — anbringen; Sätze, wie den bei b, würde „manches musikalisch gebildete Ohr auf dem Pianoforte dulden!" — auf verschiednen Instrumenten ausgeführt, nicht.

Digitized by Google

oder diesen*) bei c, —



förmlich warnt, — und wollt von ihnen erwarten, dass sie eine Symphonie oder ein Quartett von selber schreiben werden? — Ich meines Theils würde solche Sätze Jedem erlauben, der Lust an ihnen hätte; denn ich sähe darin Gottes offenbaren Fingerzeig: dass Der kein Musiker werden solle. Aber die Lehre der grössern Formen würde ich selbst dem talentvollsten meiner Schüler nicht vorzuenthalten wagen; denn die Geschichte hat mich belehrt, dass keines einzelnen Künstlers Kraft zur Vollendung dieser Formen genügt hat, dass der grosse Bach, — er, der mit Riesenkraft und legendenhaftem Treufleiss alle in seiner Zeit denkbaren Tonformen gleichsam erschöpfte, — unsrer Sonatenform nicht hat mächtig werden, dass sie auch von Haydn und Mozart nicht auf den Punkt der Vollendung gehoben werden können, wie von ihrer beider Erben und Zögling, Beethoven.

Die zweite Annahme (S. 19) ist eben so unhaltbar. Warum sollte nicht über die Form der Sonate u. s. w. eben so wohl eine Lehre möglich sein, als über irgend eine andre? Jede Form muss denn doch, äusserlich genommen, ihre Umrisse und Kennzeichen, — tiefer angeschaut, ihre künstlerisch-vernünftige Nothwendigkeit haben; warum soll es bei der Sonate nicht eben so möglich sein, wie

---

*) Aus Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, Th. 1. S. 150, auch in G. Weber (Band 4. S. 58) aufgenommen. Der Kenner sieht leicht, dass die Sätze a und c künstliche Quinten- und Oktavenfabrikate sind; der dehn'sche würde so —

aussehen; Kirnberger hat den seinen gleich selber, bei d, enthüllt.

Digitized by Google

bei der Fuge, diese Umrisse und Kennzeichen aufzufinden und auf das innre Vernunftgesetz zurückzuführen? — Etwa, weil die Sonaten unter einander gar mancherlei Abweichungen zeigen? Aber ist dies nicht bei den Fugen auch der Fall? Man vergleiche doch die Fugen zweier Meister, z. B. Händel's und Seb. Bach's, oder nur die Fugen ein und desselben Meisters, z. B. die 48 Fugen in Bach's wohltemperirtem Klavier; nicht zwei sind einander ganz gleich gestaltet. Ja, man vergleiche zwei Fugen über dasselbe Thema, z. B. Mozart's Fuge aus dem Requiem, „*Quam olim Abrahae promisisti*," mit Haydn's Fuge aus den Jahreszeiten, „Uns spriesset Ueberfluss," oder die Fugen in Bach's Kunst der Fuge: jede geht ihren eignen Gang. — Und wenn in andern Formen in der That mehr Abweichungen möglich sind, ist es nicht um so rathsamer, die Grundzüge festzustellen und festzuhalten, damit nicht die Freiheit in Willkühr und Haltungslosigkeit ausarte?

Auch hier bin ich nicht der Erste, der die unglaubliche Mangelhaftigkeit der bisherigen Kompositionslehre aufdeckt. An zehn Orten schilt Reicha*) die Einseitigkeit, nur Harmonie und allenfalls Kontrapunkt zu lehren. Er selbst hat**) in seinem zweiten Band eine Melodik unternommen und jedenfalls schätzbare Gedanken und Beobachtungen darüber mitgetheilt; auch über die früher stets versäumten Formen der Sonate u. s. w. giebt er im vierten Bande (und sein Uebersetzer C. Czerny schon im ersten) einige Mittheilungen***). In G. Weber's Plane scheint es ebenfalls gelegen zu haben (Th. 1. S. 19), nach den vier ersten Bänden (die nach seinem Ausdrucke die Grammatik der Tonkunst enthielten) die Rhetorik (Kontrapunkt, Fuge, Kanon „und was dahin einschlägt," so wie die Lehre „von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen"), Vokal-, Instrumentalsatz, Textbehand-

*) A. a. O. S. 546, 547, 553 und anderwärts.

**) Leider nicht am rechten Orte, nämlich nach der Harmonielehre, da doch ihm als einem wirklichen Musiker gleich hätte einleuchten müssen, dass die Melodie das Ursprüngliche und Lebendige in aller Musik, die Harmonie aber nur entweder ein Naturprodukt oder die abstrakte Vorstellung vom Zusammentreffen mehrerer Stimmen oder Melodien in einem Zeitmomente ist.

***) Auch meine Mittheilungen (Th. 2 der Kompositionslehre, S. 475) sind, wie S. 476 ausdrücklich gesagt ist, nur Anknüpfungen; die eigentliche Lehre folgt im dritten und vierten Theile, die nach vollendeter zweiter Ausgabe des ersten Theile unter die Presse kommen.

Digitized by Google

lung, endlich „Aesthetik der Tonsetzkunst“ folgen zu lassen*). Auch der praktisch so tüchtige, im künstlichen Satz ausgezeichnet geschickte A. André hat durch einen ähnlichen Plan**) die Nothwendigkeit einer vollständigen Kompositionslehre anerkannt.

Andrer Meinung scheint freilich der jüngste der Generalbass- und Harmonielehrer, S. W. Dehn, zu sein. An die Lehre vom Kontrapunkt, sagt er S. 308 seiner Harmonielehre, „muss sich die weitere Kompositionslehre anschliessen, welche jedoch zum grossen Theil der bereits in der Lehre des Kontrapunkts und der Fuge vollkommen ausgebildete angehende Komponist besser durch eigne Anschauung und analytische Zergliederung anerkannter Kunstwerke älterer und neuerer Zeit, als aus einem Lehrbuche lernen kann“; eine Bemerkung, die namentlich auf die musikalische „Rhetorik oder Formenlehre“ bezogen ist. —

Was soll das nun heissen? Wie weit soll die Lehre gehen und wo soll besser die eigne Beobachtung eintreten? Welche Kunstwerke soll der Schüler um Rath fragen? Was ist nicht schon Alles anerkannt, ja von den Männern des Faches hochgepriesen worden (einst Salieri's Axur und Martini's Cosa rara höher als die gleichzeitigen Opern Mozart's) und was ist nicht schon (Mozart, Gluck von Forkel, Beethoven von Reichardt) verkannt worden? Und könnte nicht selbst ein Meisterwerk, zur Unzeit ergriffen, den Schüler irre leiten, statt fördern? Wie nun, wenn ein „angehender Komponist“ die Singfuge am ersten Kyrie von Bach's Hmoll-Messe, die Symphonie an Beethoven's siebenter und neunter Symphonie, die Sonate an Beethoven's Sonaten Op. 101 und 107, — oder aber an C. P. E. Bach's Sonaten studiren wollte? — Man merkt schon: es

*) Hiervon ist seit dem ersten Erscheinen seiner Theorie im Jahr 1817 nichts erfolgt, als ein unbedeutendes Bruchstück aus der Kontrapunktlehre in der Cäcilia. Der eigentliche Grund hiervon lag nicht in seinen überhäuften Amtsgeschäften (trotz deren er bis ans Ende rastlos weiter gearbeitet), sondern in dem Prinzip seiner Lehre (wie noch gezeigt werden soll) und in ihrer Breite, die für seinen Plan nach Maassgabe der ersten Theile 30 bis 40 Bände gefodert hätte.

**) In seinem Lehrbuch der Tonsetzkunst, dessen erster Band 1832 erschienen ist, will er behandeln: 1) die Harmonielehre; 2) Kontrapunkt, Kanon, Nachahmung und Fuge; 3) Melodie, Periodenbau, Metrik der Sprache und Musik; 4) Lehre der mus. Instrumente und deren Zusammenstellung; 5) Singkomposition; 6) Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung der Tonstücke mit Beispielen zu Band 4 und 5, — und hier erst Formenlehre.

Digitized by Google

ist das eine unbestimmte Phrase, hinter der sich irgend ein unbestimmter Beweggrund verbirgt. Welcher es auch sei, soviel ist gewiss, dass es Unbequemlichkeit haben mag, auf jenen Theil der Formlehre einzugehen; denn es fehlt da an Büchern, aus denen sich etwas zusammenschreiben liesse. Geht man der Sache aber auf den Grund, so ergiebt sich, wie Jeder bei einigem Nachdenken anerkennen wird, Folgendes:

Jede Formlehre einer Kunst muss vernünftiger Weise von den Formen der vorhandnen Kunstwerke ausgehen, oder — beginnt sie vielleicht ihre Entwickelung aus dem Begriffe der Kunst, *a priori* — auf diese Formen, als die beweisenden Resultate ihrer Entwickelung, hinführen. In beiden Fällen wird die Lehre nicht bei einem oder wenigen Kunstwerken stehen bleiben dürfen, sondern möglichst viele in Betracht ziehen, unter einander vergleichen, die gleichgeformten zusammenstellen, die ungleichartigen verschiednen Kunstformen beizählen, oder als Ausnahmen, Abweichungen von ein und derselben Grundform auffassen. Nach dieser Anordnung des Materials wird nun die Lehre zu den Gründen, die den verschiednen Gestaltungen unterliegen, durchzudringen und aus diesen Grundsätze und Rathschläge für den Schüler zu gewinnen suchen. Mit diesen letztern nun beginnt sie die Bildung des Schülers, wird aber dabei allerdings nicht versäumen dürfen, ihn an die Kunstwerke heranzuführen, mit ihm den Beweggründen der Künstler nachzuforschen, ihm die Folgen der beobachteten — oder auch versäumten Grundsätze anschaulich zu machen und durch alles dies seine Urtheilskraft zu bilden, seinen Eifer für die Kunst zu spornen, seine Ehrfurcht und Liebe für alle Meister zu erhöhen und seine Vorsicht bei eignen Arbeiten zu schärfen.

Und diese ganze, so umfassende, Zeit und Anstrengung kostende, so wohlthätig fördernde Vorarbeit soll dem Schüler auf irgend einem Punkt entzogen werden? Das heisst: es soll Jeder die Arbeit wieder von Anfang an für sich durchmachen, [während bis jetzt der Fortschritt in jeder Wissenschaft oder Kunst darauf beruhte, dass man die Vorarbeiten, Erfahrungen, Resultate der Vorgänger gewissenhaft benutzte. — Doch schon zuviel über eine unbedachte Aeusserung.

Es ist kaum nöthig, zu erwähnen, dass

Vokal- und Instrumentalsatz

bis jetzt noch weniger bedacht worden sind. Was Marpurg in seiner fleissig zusammengetragnen Abhandlung über die Fuge im

Digitized by Google

Anhang über die Singfuge, Kirnberger über Singkomposition beibringen, so wie die Mittheilungen Swoboda's, Sundelin's und einiger Andrer über den Umfang und die Behandlung der Instrumente (die flüchtige Zugabe zu Albrechtsberger's Werken nicht zu vergessen)*) — das Alles ist, in Vergleich mit dem Zustande der Kunst des Vokalsatzes und vollends der Instrumentation, in der That zu wenig, als dass irgend Jemand darin eine eigentliche Lehre erblicken könnte, die auch nur neben den andern Theilen der alten Theorie zu bestehen, geschweige Jemand wirklich zur Sing- und Instrumentalkomposition anzuleiten vermöchte.

*) Schade, dass auch Reicha, der praktisch so wohl dazu befähigte, uns hier im Stiche lässt. Statt der kosegarten'schen Ode, die er abentheuerlich genug mit acht Pauken instrumentirt, hätte er ganz andre und werthvollere Mittheilungen machen können, wenn er sein Lehrbuch so hätte reifen lassen, wie seine eigne praktische Bildung und Einsicht.

Digitized by Google

Nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre.

Ehe wir das Auge von diesem ersten Hinblicke weiter gehen lassen, ist es wohl rathsam, die nächsten Folgen des Zustandes zu betrachten, in dem sich die Kompositionslehre bisher befunden hat.

Natürlich wird jeder Unbefangne voraussetzen, dass eine mangelhafte Unterweisung auch eine mangelhafte Erkenntniss und Bildung zur Folge haben müsse; auch darf man in unsrer Zeit wohl Niemandem, — ausser vielleicht einigen Musiklehrern, — erst beweisen, dass in jedem Fache des Wissens und der Kunst die Bildung und Förderung von der Vollständigkeit und Tiefe der Studien abhängt. Nur zum Trost etwa noch zweifelnder Musiker will ich beiläufig auf einen der berühmtesten und verdientesten Kunstlehrer unsrer Tage hinweisen, auf Schadow, den Gründer und Direktor der düsseldorfer Malerschule. „Je vielfachere Gegenstände," sagt er*), „der Schüler zeichnet, um desto mehr gewöhnt er sich an eine aufmerksame Beobachtung aller seiner Umgebungen und desto mehr schärft er seine Sinne für das Auffassen des Karakteristischen an einem jeden Naturgegenstande."

Schadow hat hier, wie dem ächten Kunstlehrer gebührt, sogleich den Zweck der Kunst und Kunstbildung in das Auge gefasst, der für den Maler dahin anzugeben ist: es liege ihm ob, das Karakteristische (die konkret gewordne Schönheit) in der Welt der Erscheinungen aufzufassen und darzustellen**). So liegt dem

*) Allgemeine Schulzeitung v. 1834. No. 151.

**) In gleichem Sinne spreche ich in der Einleitung zum zweiten Theile meiner Kompositionslehre (neue Ausgabe No. 4) aus: „Die Bildung des Künstlers ist daher nicht anders zu vollenden, als indem er die Formlehre vollständig durcharbeitet. Jede Form für sich allein ist nur einseitig. Wäre es möglich, sich in einer einzelnen noch so hoch zu vollenden, so würde unsre Vollendung und unser Wirken die armseligste Einseitigkeit an sich haben. Nur wer getreu das Studium vollendet, wer alle Formen durcharbeitet und sich aneignet, nur der erhebt sich über jede Einseitigkeit, entwickelt seinen Geist nach allen Seiten und gelangt zu der künstlerischen Freiheit, die darin besteht, alles mit Sicherheit und Leichtigkeit vollführen zu können, was der in uns webende Kunstgeist vernunftgemäss ersonnen haben, ahnen und wollen kann." — Derselbe Gedanke hat, wie sich von selbst versteht, die Lehre schon in der ersten Ausgabe (vergl. Th. 1. S. 4 und 7, Th. 2. S. 7 u. a.) bedingt und geleitet.

Digitized by Google

Musiker ob, die ganze innre Welt, wie weit sie sich nur der Musik erschliesst, zur Ansprache zu bringen, und dazu bedarf er, — wie jeder Anblick der bisherigen Kunstwerke zeigt, — nicht blos einiger, sondern aller schon vorhandnen Formen, vielleicht auch noch neu zu schaffender. So ist auch dem nach tieferer Auffassung begehrenden Kunstfreunde, dem dazu verpflichteten Lehrer und Dirigirenten offenbar nicht mit der Erkenntniss einiger Formen, — wäre eine solche ohne umfassende Erkenntniss aller Formen auch wirklich zu erlangen! — geholfen; er wird damit immer nur eine unvollkommene Einsicht, ein einseitiges oder Halbwissen erlangt haben, das (wie man in jedem Fach erfahren hat) meistens übler ist, als ehrliches, die natürlichen Fähigkeiten ungestört walten lassendes Nichtwissen.

Indess, wer weiss, ob unsre Theoretiker sich auf Schadow's Standpunkte befinden? Ich fürchte, dass einige unter ihnen gar nicht an Erkenntniss denken und glauben, dass sie von und mit der Lehre nichts als Kenntnisse und Fertigkeiten wollen. Nun, — auf diesem Standpunkte gilt dieselbe Wahrheit. Eine Lehre, die nicht alle Kenntnisse und Fertigkeiten mittheilt, wird natürlich auch nicht für alle Aufgaben (in Wahrheit für keine vollkommen) geschickt machen.

Und nun blicke man doch um sich, um überall die thatsächlichen Folgen unsrer mangelhaften Musikbildung zu erkennen.

Woher sonst kommt es, dass in unsern Tagen (wie schon mehrmals) die deutsche Oper von den armen italischen und französischen Machwerken überwunden und verdrängt worden? Keinem für Musik nur etwas Gebildeten wird es zweifelhaft sein, dass unsre Spohr, Marschner, Reissiger, Lindpaintner und wie die ehrenwerthen Meister alle heissen, eben sowohl an Talent wie an musikalischer Bildung diesen Bellini's, Donizetti's, Adam's, Auber's weit überlegen sind, die jetzt unstreitig die Vorgunst des deutschen Opern-Publikums geniessen. Es kommt daher, weil unsre Kunstlehre selbst noch nicht das Wesen der Oper, der Gesangmusik überhaupt, erschöpfend durchforscht, Künstler und Publikum aufgeklärt hat; weil wir keine Dichter für die Oper besitzen, die dazu wohlbegabten und gern bereitwilligen*) nirgends Gelegenheit finden, sich über

*) Wie vielfältig und ernstlich hat sich Goethe um Oper und Singspiel bemüht, ohne jemals die rechte dazu erfoderliche Aufklärung von Seiten der

die nothwendigen Bedingungen eines Operngedichtes, überhaupt eines Musiktextes genügend zu unterrichten, die Mehrzahl der Komponisten selbst dazu ausser Stande ist und jeder neu hinzutretende Dichter sich endlich — ohne dass die Sache wesentlich vorwärts käme — zur Nachformung der alten Texte gedrungen sieht. Es kommt daher, weil wirklich ein Theil unsrer Opernkomponisten sich nicht von dem Wesen dramatischer Musik hat genügend unterrichten können. Denn endlich ist es wahr, dass jedem von uns nur ein bestimmtes Maass von Zeit und Kraft zuertheilt wird. Wenn der deutsche Künstler, der ohnehin spät oder nie die Freiheit und Leichtigkeit der Existenz erlangt, welche das Ausland seinen Künstlern so viel leichter beut, wenn der schon die Hälfte seiner Kraft und seines Lebens aufgewendet hat, um nur das alles zu erwerben, was mangelhafte Grundbildung und Ungunst der Verhältnisse ihm versagt haben: dann wollen wir ihn nicht anschuldigen, dass er nicht die andre Hälfte seines Vermögens zu noch weitern Studien verdoppeln könne; wir wollen uns sagen, dass es überhaupt nicht die Aufgabe des Einzelnen sei, Vollendung der Kunst zu erlangen, dass diese ohne Vorarbeiten und Vorbildung nicht gehofft werden dürfe, dass auch Raphael, Aeschylus, Shakespeare ohne ihre Vorschulen ihre Aufgabe nicht vollführt hätten*).

Dasselbe wäre vom Oratorium zu sagen. Das lebendige Talent unsers Schneider würde sich sicherlich noch ganz anders bewährt haben, wären seine Dichter glücklicher vorbereitet gewesen und hätten ihm statt der ununterscheidbaren Schattenreihen von Chören der Engel, Seligen, Heiligen, Frommen, Krieger,

---

Musiker zu erhalten und etwas wahrhaft Haltbares geben zu können! [Und wie unkundig und wahrhaft unmündig hat sich Zelter (Goethe's Briefwechsel mit Z. Band 2) erwiesen, als Goethe sich noch in späten Tagen bereitfinden liess, ihm zur Reformationsfeier (1817) ein Oratorium zu dichten! Auf Zelter's unreifen Vorschlag entgegnete Goethe mit einem musikalisch unausführbaren Gegenplan, — und Zelter versuchte nicht einmal eine Berichtigung, sondern liess die Sache fallen.

*) Haben denn nun die Ausländer eine höhere dramatische Bildung, als unsre Meister? Nein. Aber sie stehen mit der Bildung ihres Volks (und ihrer Dichter) im Einklang. Darum sind sie nach dieser Seite hin frei, sicher, in vollem Rechte. Und das fühlt der Deutsche so deutlich, dass er ihnen gegenüber seine höhere Idee fallen lässt und sich auf den Standpunkt ihres Volks zurückstellt, um hier wenigstens etwas ganz Gerechtes und Befriedigendes mitzugeniessen, — was ihm das Vaterland in seiner Sphäre nicht gewährt.

Digitized by Google

Bösen, Verdammten und Teufel überall lebensvolle, fassliche und wirklich darstellbare Gestalten gegeben, — oder wäre es ihm selbst in einem überbeschäftigten Leben möglich geworden, ihnen darin hülfreiche Hand zu bieten. Auch hier ist, besonders in Hinsicht auf dichterische Anlage und Durchführung, in unsern Tagen eher Rückschritt als Vorschritt zu gewahren.

Nochmals frage ich: woher sonst, als von einem Mangel in unsrer Musikbildung, kommt es, dass selbst ausgezeichnete deutsche Künstler so oft den Karakter der Gesangmusik, die Behandlung der Singstimme verfehlen? — Hier soll uns einer der höchstbegabten und höchstbewährten Meister als Beispiel dienen; ich darf ihn nennen, nicht blos, weil überhaupt die Wahrheit rückhaltlos gesagt werden soll, sondern auch, weil ich nie versäumt habe, ihm und seinen Manen den Zoll tiefster Verehrung und dankvollster Liebe darzubringen. Es ist Beethoven. Dass einem so reichen und mächtigen Geist auch in fremderer Sphäre Vieles und Herrliches gelingen musste, versteht sich von selbst. Und dennoch wird Niemand, der seine „Meeresstille und glückliche Fahrt", seine neunte Symphonie, seine letzte Messe und so manches Frühere unbefangen prüft, leugnen können, dass er oft den Singstimmen Unangemessenes, Unwirksames, ja Unausführbares zugemuthet hat. Und wahrlich, er war nicht der einzige Irrende unter den deutschen Meistern! — Geht man aber die Schule durch*), die er bei Albrechtsberger gemacht: so sieht man, dass ihm schon beim Eintritt in die Gesangkomposition die rechte Einweisung gefehlt hat. —

Ist es ferner etwa eine falsche Beschuldigung, dass vielen deutschen Musikern nach redlichen und peinlichen Studien in der alten Schule Melodie und Rhythmus**) fehlen? Ach, wie viele Beispiele könnten hier aufgefürt werden. Wie mancher „Organist und Musikdirektor," wie mancher wichtigthuende Lehrmeister hat seinen neidischen Aerger an den leichtfertigen Welschen, die nicht einmal den Kontrapunkt verstehen und eine Oper über die andre schreiben, — an diesem verzweifelt-lebendigen Strauss und Lanner, — an den eignen Schülern, die ihm aus der Lehre liefen und glücklich wenigstens ihr Naturell retteten!

Die Klage ist alt; aber auch die Antwort ist alt: Melodie sei Sache des Talents, die müsse angeboren, könne nicht gelehrt und geübt werden.

*) Beethoven's Studien, herausgeg. von J. v. Seyfried.

**) Auch Reicha klagt darüber, a. a. O. S. 553.

Digitized by Google

Die Antwort ist alt, aber sie ist darum nicht weniger seicht. Sie ist nur von denen zum Trost und zur Ausrede ersonnen, die sich und ihre Schüler auf falschen Wegen und in einseitigen Richtungen herumgetrieben und herumgeplagt haben und zuletzt nicht mehr bergen können, dass sie zu nichts gekommen sind.

Wir wollen die alten Herren nicht erst zu den Psychologen, zu Beneke, oder Rosenkranz, oder Michelet in die Schule schicken, die ihnen schwerlich eine angeborne Melodie oder ein besonderes Seelenvermögen für Tonfolge und rhythmische Bewegung zugestehen möchten*). Wir führen sie lieber auf den Spielplatz der Knaben und Mädchen, oder zum Hirten auf die Matte; oder sie mögen die ein- und zweijährigen Kindlein belauschen! Ueberall, allüberall werden sie als Begleiterin natürlichen Wohlseins Lust am Tönen, Gesang, und zwar bei den durch aufgedrungenes Fremde oder falsches Ehrgefühl noch nicht gestörten kleinen Kindern eigne stets neu erfundne und bestimmt rhythmisirte Melodien, — also Erfindungsgabe für Melodie, — gewahren. Jede aufmerksame Mutter kann ihnen das erzählen, wenn sie es mir nicht glauben wollen.

Hier könnten sie nun begreifen, — was der Psychologe schon voraussetzen wird, — dass die lustvolle Gabe eignen Gesanges in den meisten Menschen angelegt ist, in den meisten wohlorganisirten Kindern schon in frischer Blüte sich entfaltet. Und zwar ist (wie sich auch von selbst versteht) die Form der Melodie die erste aller musikalischen Gestalten, die sich der Mensch aneignet; viel später erst gelangt er zur Auffassung und noch später zum eignen Versuch der Harmonie. Wenn dennoch die meisten Menschen später keine Erfindungskraft für Musik, kein Melodienvermögen zeigen, so liegt das in dem allbekannten Umstande, dass das Leben keines Einzelnen Zeit und Raum bietet, sich nach allen Seiten zu entwickeln, dass mit dem Ernst der wachsenden Jahre Jeder Ursach und Pflicht hat, sich zusammenzunehmen, sich für Einen Zweck, Eine Richtung zu konzentriren.

---

*) In populärer Weise, wie sich für ein Elementarbuch eignet, habe ich in der allgemeinen Musiklehre (zweite Ausgabe, S. 344—349) die meistens dunkeln und verworrnen Vorstellungen von Musikanlage, — die schon so Manchen zu spätem Leidwesen um die Pflege dieser Anlage gebracht, so manchen Lehrer irregeleitet, so manchem Fehlgang und Versäumen der Lehrer zum Deckmantel gedient haben, — aufzuklären und auf die naturgemässen Wege zur Verstärkung dieser Anlagen hinzuweisen versucht, soviel Nachdenken und vieljährige Beobachtung mir es gönnen wollten.

Digitized by Google

Wenn aber Ihr Lehrer die erste so weithin und reich ergossene Kraft in euren Schülern verleugnet und die Hände ineinanderschlagt, statt ihr aufzuhelfen: ist es dann zu verwundern, dass sie später wirklich versagt? — Und wenn Ihr gar, statt diese Naturgabe zu pflegen, den lenksamen Geist des jungen Zöglings nach allen Seiten hin ablenkt und abzerrt vom Lebenspfade, den Naturahnung und Vernunft unaufhörlich jedem unverkünstelten Menschen wie mit Fingern antippend weisen, — wenn Ihr sie mit trocknen Regeln abstumpft, mit ewigen Verboten ängstigt, mit „der saft- und kraftlosen Wassersuppe" eurer Akkordreihen abspeiset, „in den sauren Apfel eurer falschen Kontrapunktübungen beissen lasst," und sie „in dem langweiligen *Pas de deux* eurer zweistimmigen Fugen, mit denen ihr eine der tiefsinnigsten und fruchtbarsten Kunstformen von Anfang an vergällt, sich abstrappezieren"*) lasst: dann freilich ist es kein Wunder, dass die Mehrzahl in ihrer Kraft gebrochen wird, spät oder nie zu dem Vermögen und frischen Wohlbehagen gelangt, das ihnen von Natur bestimmt war.

Man schreibt den Italienern mehr Melodie, also eine höhere Kraft für Melodie zu. Es ist das auch eine von den alten Fabeln; man sollte sich endlich wenigstens in Deutschland schämen, dem Volk, in dessen Mitte Haydn, Mozart, Beethoven geboren worden, geringere Fähigkeit beizumessen, als den Italienern. Nur das hatten und haben diese voraus, dass sie der unnützen Schulplagen eher überhoben werden, dass sie früher und unendlich leichter dazu gelangen, ihr Naturell frei walten zu lassen. Allerdings gelangen sie nicht auf die Höhe, die dem wahren deutschen Künstler als Ziel gewiesen ist und von gar wenigen Einzelnen trotz aller Ungunst der Verhältnisse**) erreicht wird. Aber

*) **Beethoven'sche** Worte.

**) Und hier sei denn angemerkt, was allerdings nur zu wahr ist: dass die Bildung und das Schicksal der Völker nicht allein von Erziehung und Lehre, sondern auch von den der Jugend bereiteten Staats- und Lebensverhältnissen abhängt; wie neulich im Litteraturblatt zum Morgenblatte bei der Anzeige der trefflichen Scheidler'schen Schrift: „die Lebensfrage unserer Zeit," bemerkt wurde. In gleichem Sinn habe auch ich in der allg. Musiklehre (neue Ausgabe S. 343) bei der Betrachtung dessen, was von den Einzelnen und vom Staate für Musikbildung zu thun sei, ausgesprochen: Zuletzt, über Alles hinaus, müssen wir dann noch anerkennen, dass der Zustand und die Kultur der Kunst abhängig, ganz bedingt ist von dem Zustande, von den politischen und sittlichen Verhältnissen und Bewegungen des Volks, wie dies schon in Bezug auf die Kunstrichtung der

Digitized by Google

sie thun dem Standpunkt ihres Volks genug, — und wir wollen uns ja hüten, uns gegen sie zu überheben, bevor wir nicht dasselbe von uns sagen können; — dann wird uns ohnehin Ueberheben fern sein.

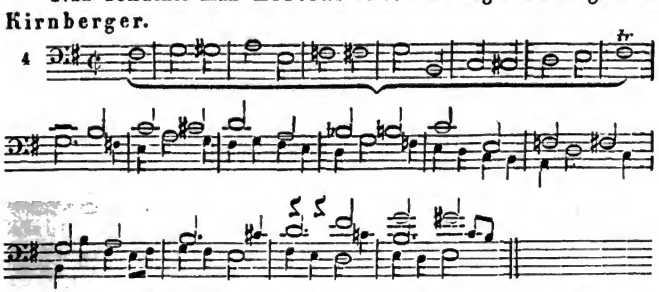
Soviel haben wir durch die Mangelhaftigkeit der alten Lehre eingebüsst. Haben wir denn nun wenigstens das, was sie selbst ausschliesslich behandelt, erlangt? Hat sie denn nun die Fugenkunst, die Polyphonie, oder auch nur eine kunstmässige Harmonie zur Blüte gebracht?

Wahrlich, nein. —

Es war auch gar nicht von ihr zu erwarten, da sie auf die erste und wesentliche Substanz aller Musik, — auf Melodie, — gar nicht weiter eingegangen ist. Denn wie soll (frage ich noch einmal nach S. 18) es gelingen, mehrere Melodien oder lebendige Stimmen zusammen zu erfinden, wenn man nicht einmal weiss, wie eine einzige derselben zu bilden sei?

Hier wollen wir nun ein wenig in die Beispiele der Lehrmeister selbst hineinleuchten; sie sind entweder von ihnen selbst gesetzt, oder zum Lehrzwecke gewählt; in beiden Fällen sollen sie, wie sich von selbst versteht, dem Schüler den Anblick eines — wenn auch nicht höherer Begeisterung entsprossenen — doch kunstmässigen Satzes geben, ihm als anregende, nachahmungswürdige Muster dienen.

Nun betrachte man Erstens diesen Anfang einer Fuge von Kirnberger.



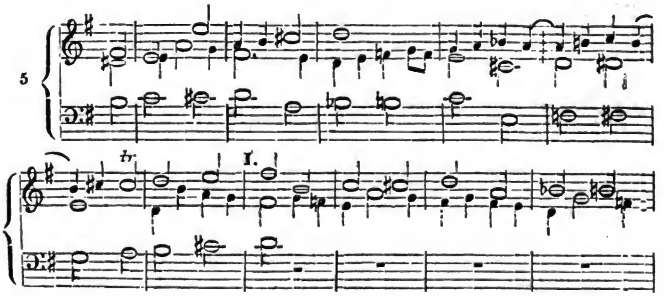
In dieser Weise geht es noch einhundert und vier und

letzten Jahrzehnte nicht unangemerkt bleiben konnte. Die Geschichte der Kunst bezeugt aber, dass auch in diesen Beziehungen kein blindes Ungefähr, sondern die höchste Vernunft und Güte die Schicksale lenken. Und so möge Jeder wohlgemuth thun, was ihm obliegt und möglich ist, und den Segen rechter That ruhig erwarten.

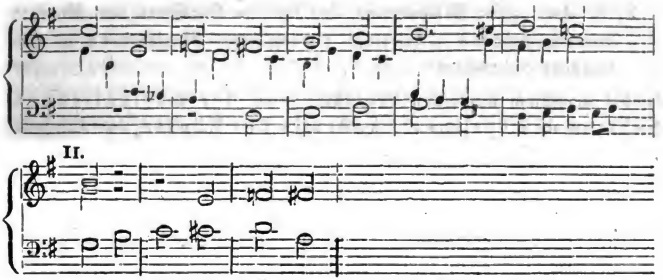
Digitized by Google

dreissig Takte fort. Giebt es nun wohl ein grösseres musikalisches Unglück, als dieses acht Takte lange, chromatisch, in gleichem schleppendem Gange herumwühlende Thema? Wo wird man je dergleichen bei einem unsrer Meister finden? Wo wird je ein musikalisch organisirter und von dem todten Pedantismus der alten Lehre unverderbter — ich will nicht sagen Musiker, sondern Naturalist eine solche Melodie loslassen? Was ist von einer Lehre zu achten, die nicht selbst einen talentarmen Schüler gleich in den ersten Stunden, ehe noch an Fuge gedacht werden kann, dahin bringt, niemals einen solchen Satz sich zu Schulden kommen zu lassen? Und wie wär' es einem, — wenn auch nicht künstlerisch hochbegabten, doch in Bach wohlbewanderten und mit sinnigem Gefühl für Musik ausgestatteten Manne, wie Kirnberger unstreitig war, möglich gewesen, ein solches Thema aufzustellen: wenn nicht der melodisch-rhythmische Gesichtspunkt bei ihm und allen nachfolgenden Lehrern hintangesetzt gewesen wäre? Jedes Thema seines ehrwürdigen Vorgängers und Lehrers Bach, jedes ohne Ausnahme hätte ihn orientiren können.

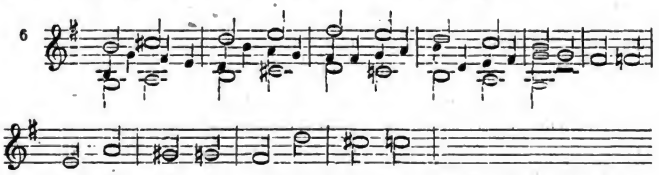
Nun aber ist bekanntlich in einer Fuge das Thema die Hauptsache, wird als solche oft in den verschiednen Stimmen vorgetragen, — nach dem Kunstausdrucke: durchgeführt. Folglich hören wir jenes unglückliche Thema fast ohne alle Unterbrechung (es erscheint sechszehnmal vollständig, die einzelnen Bruchstücke ungerechnet) und kommen aus den monotonen Halbnoten und der peinlichweichlichen, jede feste Modulation ausschliessenden Chromatik gar nicht heraus. Ja, es machen sich von Zeit zu Zeit Schlüsse, bei denen wir uns erholen könnten; aber auch sie werden, — wie diese zwei Beispiele in wenigen Takten zeigen können, —



Digitized by Google



verwischt. Ein ebensolcher unvollkommner Schluss fällt im 54ten Takt auf die Haupttonika; — da setzt noch einmal das Thema ein und die ganze Fuge spinnt sich nochmals in der Verkehrung —



ab und schliesst endlich — wieder unvollkommen, so dass man fürchten muss, es könnte noch einmal losgehen. — Das ist nun eins von jenen gelehrten Tonstücken, bei denen die sogenannten Kenner mit hochrothem Gesicht und hervorgequollnen Augen in ängstlicher Spannung dasitzen, jeden Eintritt, jede Verkehrung — oder was es sonst „Künstliches" giebt — nachzählen, und zuletzt, die Stirn trocknend, ausrufen: „das war einmal eine Fuge! ein Meisterstück! eine wahre *Ricercata!*" — Dem Jünger, zwischen Respekt und noch ungetilgtem Naturell im Gedränge, ist dabei,

„als ging' ihm ein Mühlrad im Kopf herum."

Nicht mit Kirnberger ist hier zu rechten. Er hat sich geübt, oder einem Schüler einmal die künstliche Form zeigen wollen, — oder er ist als Komponist, wie er so oft that, mehr auf ein Kunststück als auf ein Kunstwerk ausgegangen. Die unleugbar höchst bedeutenden Verdienste, die er sich zu seiner Zeit, und damit auch für alle Zeit, um die Theorie erworben hat, würden noch andre Fehlgriffe oder Schwächen verdecken. Aber dasselbe Tonstück ist

1) in Albrechtsberger's Lehrbuche,

dann wieder, vor wenig Jahren (1835)

Digitized by Google

2) in der „zur Beförderung des höhern Studiums der Musik“ herausgegebenen „Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundner Schreibart“

(nebst manchem ähnlichen Produkte) von der musikalischen Sektion der berliner Akademie der Künste den Jüngern der Kunst als Muster vorgelegt worden, zum sprechenden Beweise:

dass diesen Lehrern an der sogenannten grammatischen Richtigkeit, an der äussern, weit ausgesponnenen Form der Fuge und an dem Kunststücke, dass die erste Hälfte des Tonstückes in der zweiten (von Takt 54 an) verkehrt wird, Alles, an Melodie, an wahrhaft künstlerischem Gehalt aber Nichts gelegen war.

Ja, sie haben offenbar nicht einmal erwogen, dass die kirnberger'sche Arbeit auch als Fuge nicht wohlgeführt ist. Hätte — was freilich nicht gut denkbar ist — ein rechter Meister im Fugensatze, z. B. Spohr oder Schneider, oder der alte Seb. Bach, das Unglück gehabt, dieses Thema zu bearbeiten: so würde er

1) es nicht so oft durchgeführt und nicht zu einer zwiefachen Arbeit (in rechter und verkehrter Bewegung) bestimmt, er würde
2) der Einförmigkeit des Themas durch breitere und eigen geführte Zwischensätze ein Gegengewicht und dem Ganzen dadurch noch möglichste Abwechselung und Kräftigung verliehen,
3) namentlich bei dem modulatorisch unstäten Wesen, das das Thema unvermeidlich macht, für bestimmte Modulationsabschnitte und feste Ruhepunkte Sorge getragen haben, —

andrer Hülfen, die sich während der Arbeit im Einzelnen ergeben, nicht weiter zu gedenken*).

Einen zweiten Belag will ich mit dem dabei zu Bemerkenden aus einer schon in meinem Lehrbuche gemachten Mittheilung entlehnen. Er soll die Folgen der versäumten Melodiebildung an einer der freiern Formen der Polyphonie, an dem figurirten Choral zeigen. Zuvor einige Worte der Erläuterung für nicht technisch-gebildete Freunde der Sache.

---

*) Befriedigend: als kunstreichste Kombinationen bewundernswürdige Beispiele für die Verkehrung ganzer Fugensätze (denn das ist es, was die Mittheilenden unstreitig am meisten gereizt) hätten sie in der vier- und der dreistimmigen, gänzlich verkehrten Fuge in Seb. Bach's „Kunst der Fuge“ gefunden. Vergl. darüber m. Komp. L. Th. 2. S. 354, erste Ausgabe.

Digitized by Google

Homophon nennt der Musiker einen Satz, in dem nur eine einzige Stimme wesentlichen und vorherrschenden Gehalt hat, Hauptstimme ist, die andern Stimmen ihr aber — entweder zur blossen klingenden Unterlage oder doch nur zur untergeordneten Begleitung dienen, Nebenstimmen sind. Polyphon dagegen heisst ein Satz, in welchem jede Stimme wesentlichen Inhalt, gleiches Recht und gleiche Geltung mit den andern hat.

Es ist hiermit schon klar, dass im Allgemeinen das reichere und vielseitiger angeregte Leben dem polyphonen Satz eigen sein muss und es möchte wohl zutreffen, wenn man den homophonen Satz vorherrschend lyrisch und subjektiv, den polyphonen dagegen vorherrschend dramatisch und objektiv nennte, daher der letztere in Kirchenmusik, in guter dramatischer Musik, in grössern Instrumentalkompositionen (namentlich Symphonien und Quartetten), überall, wo Gegensätze, wo wahrhafter Dialog eintritt, in grösster Wichtigkeit erscheint. Es leuchtet ferner ein, welch einen mächtigen Einfluss die Uebung im polyphonen Satz auf die Bildung des Jüngers äussern muss, indem sie ihn zu objektiver Auffassung und Darstellung der Tongestalten erweckt und befähigt, ihn auch (um den Technikern das rechte Wort zu sagen) in der gleichzeitigen Führung mehrerer Melodien mit einander geschickt macht.

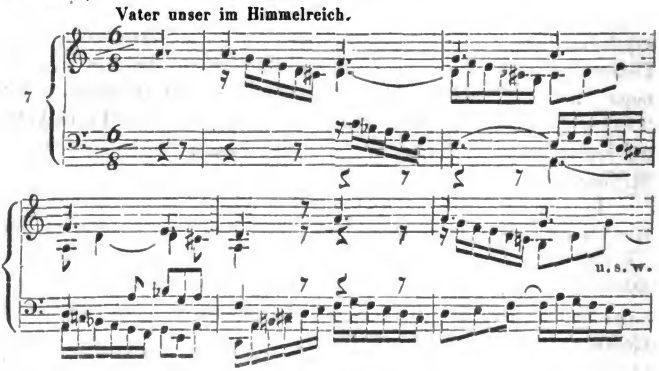
Eine der polyphonen Formen ist nun die Choralfiguration. Die Kirchenmelodie (*Cantus firmus*) in älterer Zeit — besonders, wenn sie der für die katholische Kirche festgesetzten gregorianischen Weise angehört — *Tenor* (Inhalt, Hauptinhalt) genannt, wird von einer Stimme vorgetragen, während die andern Stimmen mit eignem Gesange, mit eignen Melodien entgegentreten. Der Cantus firmus bleibt entweder ganz unverändert, oder er erhält hier und da mit schonender achtungsvoller Hand einige Zusätze, wie sie das von dem Sinn des Grundgesangs erfüllte Gemüth des Tonkünstlers zu noch innigerm Ausdrucke eingiebt; die entgegensingenden Stimmen (Figuralstimmen) gehen entweder jede ihren eignen Weg, oder sie haben ein oder einige Motive mit einander gemeinsam.

Diese Form, von der hier nur das Nächstnöthige gesagt ist, hat sich schon seit mehrern Jahrhunderten in der Kirchenmusik*) thätig

*) Sinnvoll und der Erinnerung stets würdig spricht sich M. Luther, der tiefe Kenner und Pfleger unsrer Kunst, darüber aus: „Wo aber" —sagt er — „die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennt man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nit begriffen noch verstan den werden) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommne

Digitized by Google

erwiesen. Die katholische Kirche, wie später die protestantische (namentlich lutherische) verdankt ihr eine grosse Reihe erbaulicher Gesänge, viele ältere und neuere Meister haben sie auf das sinnvollste angewendet und dadurch ausgebildet; unter den ältern ist es Seb. Bach, der in derselben unsterbliche Meisterstücke*) geschaffen hat; ich selbst will bei dieser Gelegenheit mit lebhaftem Danke der schönen Stunden gedenken, die mir der berühmte Oratorienkomponist Friedrich Schneider in Dessau, und sein Bruder, der treffliche Organist an der Sophienkirche in Dresden**), durch ihre meisterhaften Improvisationen im Figural- und Fugenstyl auf der Orgel geschenkt haben. — Um dem nicht in dieses Feld Eingedrungnen wenigstens eine flüchtige Anschauung zu geben, theile ich erstens den Anfang einer solchen Figuration, und zwar eine der untersten Formen, —



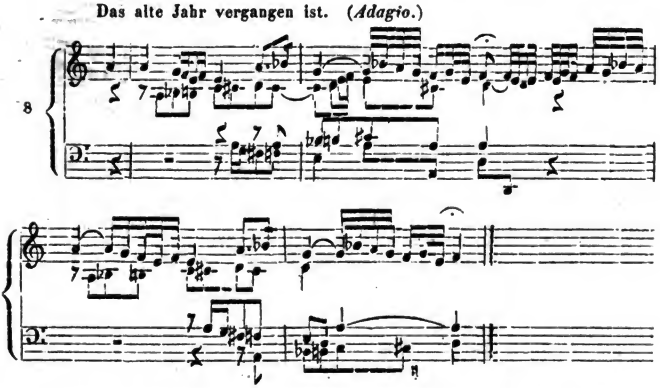
Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk, der Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, dass einer eine schlechte (schlichte) Weise oder *tenor* (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herumher spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen. Also, dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich dess heftig verwundern müssen und meinen, dass nichts seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang, mit viel Stimmen geschmückt."

*) Vergl. m. Komp. L. Th. 2. S. 86, 121, 518 u. a. d. ersten Ausgabe.

**) Vergl. m. Komp. L. Th. 2. S. 519 der ersten Ausgabe.

Digitized by Google

und zweitens den Anfang einer unvergleichlich schönen Figuration mit verziertem (das heisst sinn- und empfindungsvoll ausgeführtem) Cantus firmus, — übrigens auch nicht den höhern Formen der Figuration zugehörig — mit. Sie sind den Orgelvorspielen von Seb. Bach*) entnommen;



das letztere nimmt erst in den folgenden Strophen einen höhern, wahrhaft herzergreifenden Aufschwung.

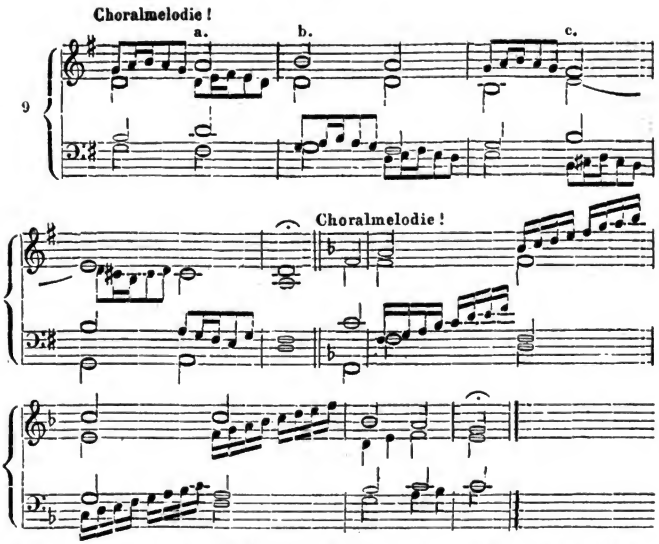
Nun vergleiche man mit diesen Andeutungen das Nachfolgende**).

„Nur zu oft findet man den ganzen Unterricht in den Figuralformen auf die dürftigste dieser Gestaltungen, die wir in den ersten Abschnitten abgehandelt und noch nicht einmal für die rechte Künstlerweise (S. 71) anerkannt haben, beschränkt. Da werden Choräle in einfachster, wo nicht dürftigster Harmonie in breiten Noten niedergeschrieben und dann Figuralmotive hineingetragen, während im Uebrigen die Stimmen in ihrer plumpen Starrheit verharren. Von einer zweckmässigen Wahl der Motive ist gar keine Rede, nicht einmal der Cantus firmus wird rein erhalten, und es entstehen dann Machwerke, wie diese, —

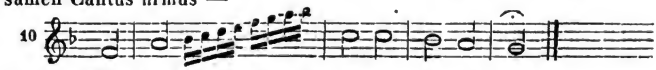
*) Bach's Choralvorspiele, in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe. Heft 3, S. 17, Heft 4, S. 24.

**) Komp. L. Th. 2, S. 513, erste Ausgabe.

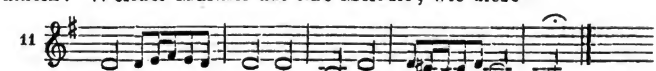
Digitized by Google



die wir nicht etwa willkührlich erdichtet, sondern den durchkorrigirten Arbeiten talentvoller Schüler aus zwei öffentlichen Musikinstituten in Berlin entlehnt haben, die nicht einmal der blosse geringe Anfang, sondern Anfang und Ende des ganzen Lehrzweiges zugleich sind. Man kann kaum einen schlagendern Belag geben, wie die schöne freie Kunst der Töne in den Händen der Professionisten zum dürren engen Handwerk heruntergebracht wird, als diese Sätze, deren Zahl leicht sehr vermehrt werden könnte. Wie ist der trocknen Vierstimmigkeit das beweglichere Motiv mechanisch gleichgültig aufgeklebt! Wie fährt es wahnwitzig in den gleichmüthig langsamen Cantus firmus —



hinein! Welcher Musiker hat eine Melodie, wie diese —



erfunden, oder kann sie nur geduldig hören! Wie unpassend ist (oben in No. 9) das Motiv bei a im Alte (vergl. d. KL. Th. 2. erste Ausgabe, S. 65 unten und S. 88 oben) angebracht; wie stört es

Digitized by Google

ohne allen Grund bei b den Bass, wie ungeschickt verhält es sich bei c gegen den folgenden Basston! Wie wüst und thöricht ist im zweiten Beispiele der Laufer durch die Oktaven zum Motiv gesetzt, wie seltsam und unpassend stürzen da die Stimmen eine Septime, eine Oktave, — und die sanfteste stillste Stimme (d. Kpl. Th. 1. erster Ausgabe, S. 305), der Alt, gar eine Dezime hinab! Wie unschicklich und zerstörend wirft sich dieses Laufermotiv, wie kindisch und arm das des ersten Beispiels sogar in die Choralmelodie!

Es ist hier nicht nur keine Spur von wahrer Polyphonie, es ist überhaupt keine Musik vorhanden. Wer zu solcher Lehre musikalisches Talent mitbringt, muss ermatten, wo nicht ganz verdumpfen, — oder die Lehre verlassen. Wer aber aushält, befindet sich bei der hundertsten Arbeit noch eben so weit vom rechten Begriff und der rechten Kraft der Polyphonie, als zuvor; ja er wird sammt seinem künftigen Lehrer Noth haben, die falsche Vorstellung und Manier erst wieder los zu werden*). Und dies ist nun die Vorbereitung zu den geistreichen Formen der Nachahmung und Fuge! Kein Wunder, dass dann auch diese Formen dem lebendigern Schüler als blosse Schulplage, als seelenlose unkünstlerische Hand- und Rechenarbeit erscheinen, und er dann zu seiner Zeit durch Wort und Werk mit dazuthut, die nachtheiligen Vorurtheile und Verseichtigungen der neuesten italisch-französischen Zeit zu unterhalten. Denn freilich müssen ihm, wie wir schon anderwärts (Th. 1. S. 429 der ersten Ausgabe) ausgesprochen, „die trivialsten Erfindungen der sogenannten Melodisten immer noch lebendiger, ja künstlerischer und tiefer erscheinen, als dergleichen Professionssachen. — Man klagt so oft über das entartete und schwache Publikum, — und doch sind es die Künstler, die es zu dem machen, was es ist! Man beschwert sich über das Ungenügen so vieler Künstler, — und begreift so schwer, wieviel Schuld die unkünstlerische Kunstlehre trägt, und wie nöthig es ist, hier gründlich und energisch zu helfen!“

*) Diesterweg (Wegweiser für deutsche Lehrer, neue Auflage 1838, Th. 1. S. 19): „Die schwere Kunst des Verlernens! — — Etwas zu verlernen ist aber weit schwerer, als etwas zu lernen! In diesem Falle gleicht der Geist einem ganz leeren Boden, der jederzeit empfänglich ist für die Saat; in jenem aber ist der Geist einem Acker gleich, auf welchem Dornen und Disteln und Unkraut aller Art wächst, das, ehe man an die Ausstreuung des Samens denken kann, mit Mühe und Fleis ausgerottet werden muss.“

Digitized by Google

Der Gegenstand der Lehre.

Doch es ist Zeit, dass wir der Sache näher treten. Soviel uns auch die bisherigen Anschauungen zu bedenken gaben, so waren es doch nur Anschauungen von aussen; wir verglichen die allgemeine Notiz, die Jedermann heut zu Tage von der äussern Beschaffenheit der Musik hat, mit dem Inhalt der bisherigen Kompositionslehre in seinen allgemeinen Umrissen und zogen die traurige Bilanz.

Jetzt mag nun die Unvollständigkeit der alten Lehre mit all ihren leidigen Folgen hingehen; wir müssen endlich genauer zusehen:

in welchem Sinne die Lehre das, was sie behandeln will, aufgefasst,

oder überhaupt:

welchen Gedanken sie von der Kunst, die sie übertragen will, gefasst hat.

Denn voraussetzlich wird jeder dem Gedanken gemäss, den er von einer Sache gefasst hat, auch dieselbe behandeln.

Doch wer weiss? —

Fragen wir zuvor uns selbst, — und zwar nicht nach der Strenge philosophischer Disziplin, sondern zunächst in der Form subjektiver Erfahrung, — was Musik sei? so möchte die Antwort etwa folgende sein.

Erstens ist uns, ganz äusserlich genommen, die Musik ein Aggregat von Klängen verschiedner Art, von Tönen und Tonverbindungen verschiedner Art, die in verschiednen Graden von mechanischer Stärke (*forte* und *piano*), in mannigfach, mehr oder weniger bestimmten Zeitmomenten durch unser Gehör vernommen werden. Auf dieser Stufe ist also die Musik nichts als eine Reihe verschiedner sinnlicher, und zwar durch das Gehör erfolgender Wahrnehmungen.

Zweitens können wir an diesen Wahrnehmungen einen rein sinnlichen Genuss finden, sie können — gleichviel, auf welche Weise — unsern Sinn angenehm reizen, uns angenehme Empfindungen erwecken; so der helle Klang eines Glöckchens, der Hauch

Digitized by Google

des Windes in einer Aeolsharfe und dergleichen mehr. Auch der Wechsel verschiedner Eindrücke kann uns diesen Genuss gewähren oder vermehren, so wie umgekehrt die einförmige Ausdauer desselben Reizes unsern Sinn ermüden und verletzen würde.

Der Sinn und die sinnliche Wahrnehmung ist bei allen wohlorganisirten Menschen so ziemlich gleich; wir alle finden den Geschmack des Zuckers süss, nennen den Klang eines Silberglöckchens hell und den der Pauke oder des fernen Donners dumpf. Aber die Annehmlichkeit der verschiednen Sinneswahrnehmungen ist durchaus verschieden; der Eine liebt Süsses, der Andre nicht, dem Einen gefällt die rothe Farbe, der Klang des Glöckchens oder der Flöte, dem Andern die blaue oder gelbe Farbe, der Klang der Pauke oder des Waldhorns. — So auch ist die Dauer des Reizes subjektiv ganz verschieden; der Eine begehrt Fortdauer desselben Sinnenreizes, während der Andre schon davon ermüdet oder verletzt ist.

Drittens kann an diesen zunächst sinnlichen Gegenständen auch der Verstand einen Antheil nehmen, indem er sie nach ihren Gleichheiten und Ungleichheiten, Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten bemerkt. Bei der grossen Menge musikalischer Elemente, Verknüpfungen, grösserer Gestaltungen hat der Verstand einen weiten Spielraum zu seiner Bethätigung, und es kann uns zu einem Ergötzen in dieser Form der Geistesthätigkeit gereichen, zunächst recht Vielerlei gewahr zu werden, dann das Gleiche und Aehnliche zu einander zu stellen, endlich auch in den musikalischen Produktionen irgend eine Ordnung in Wechsel und Wiederkehr der verschiednen Momente zu entdecken. Einen gleichen Verstandesgenuss geben uns regelmässige geometrische Figuren, z. B. der Anblick von Dreiecken oder Quadraten, oder die geregelte Abwechslung unter ihnen, die Betrachtung ganz gleichförmig oder auch symmetrisch gebauter Häuser u. s. w.

Das Maass in all diesen Dingen ist wieder subjektiv. Der geübtere Verstand lässt sich zu zahlreichern Auffassungen herbei und gefällt sich darin, eine mannigfaltigere und darum schwerer entdeckbare Ordnung zu enträthseln. So liebt die ungeübte Auffassungskraft das Gleichmaass, als einfachste Ordnung, während die geübtere Auffassung Ebenmaass, den Wechsel verschiedner und doch geordnet wiederkehrender Verhältnisse vorzieht. Ist die Ordnung so leicht fasslich, dass sie unsern Verstand nur vorübergehend beschäftigt, so ist auch das Verstandesinteresse an ihr nur vorübergehend und gering; ist aber die Ordnung gar nicht oder nur mit grosser

Digitized by Google

Anstrengung unsers Geistes zu entdecken, so geht das Wohlgefallen an dem Gefühl der Unzulänglichkeit unsrer Kraft unter. So liebt der Ungebildete nur die einfachsten Rhythmen, z. B. die leichtfasslichen Taktmaasse eines getrommelten Marsches, während der Geübtere sein Wohlgefallen an den künstlichern Rhythmen der höhern Versmaasse oder Kompositionen hat.

Viertens wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass das sinnliche und das Verstandesinteresse neben und miteinander bestehen können. So kann der Rhythmus durch wohlklingende Schalle eines Glöckchens u. s. w. angegeben werden, so finden wir an den mannigfaltigen und doch regelmässigen Figuren, die das Kaleidoscop in glänzenden Farben erscheinen lässt, für den Verstand sowohl, wie für das Auge angenehme Beschäftigung.

Fünftens werden alle für Musik empfängliche Menschen (und das sind von Natur die meisten, sofern sie nicht ihr eingebornes Gefühl verwahrlost oder zerstört haben) sich bewusst, dass die Musik fähig ist, in ihnen Gefühle, Stimmungen hervorzurufen, auf ihr Gemüth Eindruck zu machen.

Wie vielfältig dieser Eindruck, in welchem Grade er bestimmt, wieweit er mit Worten auszusprechen sei (und zwar Letzteres kategorisch oder gleichnissweise), das kann und soll hier durchaus bei Seite gelassen werden; nicht die Kompositionslehre, sondern die Philosophie der Kunst ist der Ort, wo es zu gründlicher Erörterung kommt*). — Nur zu einiger Befestigung des oben ausgesprochenen Satzes sei folgendes Einzelne bemerkt.

Der Eindruck, den die Musik auf unser Gemüth macht, ist wenigstens zum Theil ein objectiver und bestimmter; denn wir bemerken, dass dieselbe Tongestaltung auf verschiedenartige Menschen und auf uns selbst in verschiednen Stimmungen denselben Eindruck macht, dass z. B. wir Alle gewisse Zusammenklänge von Tönen als zusammenpassend oder harmonisch, andre als disharmonisch auffassen, dass wir Alle von dieser Komposition, diesem Tanz oder Freudenliede z. B. einen heitern, dagegen von dieser andern Komposition, einem Trauermarsch oder Trauerliede z. B. einen trüben Eindruck empfangen. Dass neben diesem objektiven Inhalte

*) Gründlich hoffe ich davon in der Musikwissenschaft zu handeln; Andeutungen (nur als vorläufige Anregungen) habe ich unter andern in der allg. Musiklehre, in der sechsten Abtheilung (vom kunstgemässen Vortrag), S. 283 der neuen Ausgabe mitgetheilt.

Digitized by Google

auch die Subjektivität des Hörers sich geltend macht, dass dieselbe Musik von dem Einen lebhafter und tiefer empfunden wird, wie vom Andern, dass der Eine diese, der Andre jene Gefühlsrichtung und Vorstellungsweise mit herzubringt und der Zustand eines Jeden nach aufgenommener Musik nicht die reine Folge dieser letztern, sondern ein Produkt ist aus dem Inhalte der Musik und dem mitgebrachten Inhalte des Hörers: das ist zwar wahr, kommt aber hier desswegen nicht in besondern Betracht, weil sich dieselbe Erscheinung in allen Richtungen und Formen menschlicher Empfänglichkeit ebenfalls zeigt, mithin keine der Musik ausschliesslich eigenthümliche ist. So werden alle gebildete Menschen in einem Gemälde Raphael's, einem Gedicht Goethe's oder Shakespeare's im Allgemeinen und Wesentlichen denselben Inhalt finden, einen gleichartigen Eindruck davon empfangen; und doch würden sich bei genauerer Erörterung bei den verschiednen Individuen gar mancherlei feinere Abweichungen in der Auffassung zeigen.

Der Eindruck der Musik beruht wenigstens zum Theil auf Sympathie. Gleichviel, ob wir den Grund dieser Sympathie nachweisen können; ihr Vorhandensein ist an hundert Orten unverkennbar. So verstehen schon die Thiere einander, so verstehen die Mütter und Wärterinnen (und die meisten gemüthvollen Menschen) jeden Laut des Säuglings, und erkennen darin sein Befinden und Begehren; ja die Kinder fühlen mit einander, werden durch lautes Weinen zum Weinen, durch den fröhlichen Schall des Gelächters zum Lachen gestimmt.

Wiederum beruht der Eindruck der Musik zum Theil auf den gleichartigen Wirkungen und Vorstellungen, die ein und dieselbe Stimmung auf die verschiednen Organe des Körpers und in die verschiednen Richtungen geistiger Thätigkeit überträgt. So erhebt sich bei erhebenden Vorstellungen der Blick, die Gestalt richtet sich auf, die Arme breiten sich nach oben; zugleich erhebt, füllt und kräftigt sich aber auch der Sprachton, und zugleich erhebt sich die Melodie; während bei niederschlagenden Vorstellungen das Auge und die Geberde und mit ihnen die Stimme des Redenden und die Richtung der Melodie sinkt *). Noch deutlicher wie

*) Beneke (Erziehungs- und Unterrichtlehre, Th. 2. S. 99) unter Andern sagt: „Jede innere Erregung (des Vorstellens, Begehrens, Fühlens u. s. w.) pflanzt sich vermöge dessen (des Bestrebens aller psychischen Gebilde, in jedem Augenblick unsers Lebens die in ihnen beweglich gegebnen Elemente gegen ein-

Digitized by Google

das Tonwesen fusst hierauf die Rhythmik in allen ihren Beziehungen. Lebhaftere Vorstellungen oder Begehren werden lebhaftere Bewegungen in der Musik, wie in der Sprache, im Gang u. s. w. hervorrufen, den wichtigern Moment (Ton, bedeutendes Wort u. s. w.) werden wir durch den Accent, durch materiell stärkere Betonung oder längeres Verweilen auszeichnen.

Sechstens ist die Musik fähig, durch Verknüpfung der Gemüthsbewegungen, die sich in ihr und durch sie kund geben, eine Folge von Gemüthszuständen und die Ahnung, ja selbst das lichtere Bewusstsein eines bestimmten Daseins, soweit dasselbe dem Gemüthsleben zugewendet und angehörig ist, zu offenbaren*). Die Erörterung dieses höchsten Vollbringens kann und muss hier**) ganz unterbleiben und für die Musikwissenschaft aufgespart werden. Dass aber zu den höchsten Auffassungen auch eine höhere Ausbildung erfoderlich ist, kann schon um desshalb nicht befremden, da dasselbe in allen andern geistigen Regionen ebenfalls stattfindet, das Höchste, was Malerei und Dichtkunst geben, der tiefste Sinn eines Gedichts, überhaupt eines Werks u. s. w. auch nur unter der Bedingung einer hinanreichenden Vorbildung erkannt werden kann. Aus demselben Grund ist ebenfalls begreiflich, dass eben hier, in Bezug auf das Tiefste und Innerlichste und in so fern Geheimste der ohnehin durch und durch mystischen Musik, von den Empfangenden und Auslegenden, wie von den Schaffenden am häufigsten geirrt worden. Von jeher ist zwar dieses tiefste Vermögen der Musik geahnt worden und alle wahren Künstler, von Bach

---

ander auszugleichen bis zu völliger Gleichgestimmtheit, — s. dessen Psychologie, S. 36) theils im Innern weiter fort (indem sie andre Vorstellungen, Begehrungen, Gefühle u. s. w. weckt), theils nach Aussen hin: wo dann gewisse äussere Veränderungen (in Mienen, Geberden und andern Gliederbewegungen, Tönen u. s. w.) hervortreten. — — Die Freude z. B., eben so, wie sie in ihrer innern Fortwirkung die Vorstellungen zahlreicher, mannigfaltiger, mit grösserer Schnelligkeit und Erregtheit hervorruft, lässt, nach Aussen hin, den Blick leuchtender, alle Züge des Gesichts gerundeter und voller hervortreten; und zugleich entstehen in den Gliedern lebhafte Bewegungen, Hüpfen, Springen, Zusammenschlagen der Hände; in den Stimmorganen die Töne des Frohlockens, Jauchzens, Jubelns. Alles dies zusammengenommen bildet die unmittelbare natürliche Sprache der Freude.

*) **Beethoven** (Athenäum v. 9. Januar 1841) sagt: Rührung passt nur für Frauenzimmer; dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geist schlagen.

**) In mehr scherzhafter Polemik habe ich sie in der kleinen Schrift „Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophen“ (Berlin bei Finke) angeknüpft.

Digitized by Google

und Händel bis auf Mozart und Beethoven und unsre Zeitgenossen *), alle ohne Ausnahme, haben an demselben Theil gehabt, durch dasselbe mit Bewusstsein und Absicht gewirkt und dies urkundlich von sich ausgesagt. Aber oft haben die Künstler auch fehlgegriffen und etwas kundthun, darstellen wollen, und darzustellen geglaubt, was nicht dazu geeignet oder in ihrer Darstellung nicht vorhanden war; oft haben auch die Empfangenden in Musikstücken etwas zu finden gemeint, etwas hineingedeutet, was in Wahrheit nicht in denselben enthalten war. Auch dies ist keineswegs der Tonkunst allein eigen, sondern oft und längst in allen andern geistigen Beziehungen erfahren worden.

Zuletzt wollen wir anmerken, dass die höhern Beziehungen der Musik ihre niedern nicht ausschliessen, sondern vielmehr voraussetzen. Die Musik giebt zuerst rein sinnliche Empfindung, kann aber schon als solche Gegenstand der Verstandesbeschäftigung sein; ein Theil der Tonstücke hat keine andre Tendenz als die auf Sinnengenuss und Verstandesbeschäftigung gerichtete und kann in einer oder beiden Richtungen ein hohes Ergötzen hervorbringen und insofern ganz entschiednen Werth haben. Sodann wendet sich die Musik an unsre Seele, um in dieser bald dunkle, bald bestimmtere Gefühle zu erwecken; im erstern Falle sind wir nur der anregenden Tongestaltungen und der erfahrnen, nicht weiter bestimmten Erregung inne, im andern Falle tritt die erweckte Stimmung oder Reihe von Stimmungen mehr oder weniger deutlich vor unser Bewusstsein. Aber dieselbe Musik hört nicht auf, sinnliche Erscheinung und Gegenstand der Verstandesthätigkeit zu sein, so wenig, wie ein Bild, auf dem wir etwa die büssende Magdalene erkennen, darum aufhörte oder ausser Stande wäre, uns zugleich auch den genussvollen Anblick ihres schönen Gesichts und vielfältige Verstandeserwägungen zu gewähren. Sehr häufig wechseln auch, in allen Künsten, diese beiden Intentionen. Die beiden Arien der Königin der Nacht **) z. B. entsprechen theilweise der Stimmung des Karakters (und dem Inhalte des Textes) theilweise enthalten sie (in den Koloraturen) blos süsses Sinnenspiel. Endlich hört die Mu-

*) Neben der zuletzt erwähnten Schrift ist ein geistvoller Aufsatz (in der Cäcilia, Band 19, Heft 73) von K. Stein, Bemerkungen eines irrenden Theoretikers zur Erörterung der Frage: „Sollen Musikstücken wirkliche Gedanken zu Grunde liegen, oder nicht?“ anzuführen.

**) In der Zauberflöte von Mozart.

Digitized by Google

sik, indem sie ihre höchste Aufgabe löset *), dabei nicht auf, für unser dunkleres Gefühl, für unsre Verstandes- und Sinnenlust da und wirksam zu sein. Daher kann dasselbe Kunstwerk auch verschiedenartige Befriedigung gewähren, je nachdem der Eine seinen vollen geistigen Inhalt in sich aufnimmt, der Andre blos sein Gefühl oder sein sinnliches Empfinden, oder den beobachtenden Verstand anregen und beschäftigen lässt.

Die nächste Bewährung des höhern Inhalts, den die Musik über die Sphäre des blossen Sinnen- und Verstandeslebens hinaus hat, erblicken wir

in der Möglichkeit der Gesangmusik,

in der vernunftgemässen und wirkungsvollen Verknüpfung der Musik mit dem Worte des Dichters. Durch ihr sinnliches Wesen kann die Musik das Wort nur verdunkeln und stören; nur durch das geistige Element, das ihrer sinnlichen Erscheinung inne ist, verschmilzt sie mit dem ebenfalls geistigen Worte, ertheilt ihm lebendiges Dasein, empfängt von ihm höhere Bestimmtheit **). Hier lässt sich auch am klarsten der unmittelbare Ausdruck der verschiednen geistigen Sphären der Musik in ihrem Verhalten zur Sprache erkennen. Weilt die Musik in der blos sinnlichen Sphäre, will sie blos

*) „Ist überhaupt — sagt K. Stein a. a. O. S. 22 — die künstlerische Darstellung einer längern Reihe, zumal von höhern Gefühlen, ohne Einmischung und Vermittlung des klaren Gedankens möglich? — Freilich erzeugt den letzten, soweit es ihr überhaupt möglich, die Musik in eigenthümlicher Weise, indem sie durch auf ihn bezügliche Gemüths-, Geistes-, Gefühlsanregungen zu ihm hinleitet, und dadurch ihren vollen Eindruck bewirkt, dass sie ihren Weg durch die Brust zum Kopfe nimmt, während die Dichtkunst ihre Wirkungen grossentheils in umgekehrter Weise vollbringt."

**) Lässt man diesen Punkt aus den Augen, so ist man sogleich der Gefahr des wunderlichen Missverständnisses ausgesetzt, das uns in dem schon angeführten Werke Herbart's (S. 124) begegnet. Herbart gedenkt der falschen Auslegung der Kunstwerke und der Kunst, die da eine Bedeutung, einen Sinn von ihnen erwarte und ihnen andichte, der ihnen gar nicht eigen sei, und sagt: „Aber noch mehr! Die Künstler sind gern gefällig. Sie selbst lassen sich den Text zur Musik, oder die Gelegenheit zum Gedicht, oder den Platz für das Bild, also die Bedeutung ihres Werks, von Andern im Voraus angeben, und denken wohl gar bei ihren Phantasien etwas hinzu, das sie ausdrücken wollen." Als wenn das Musikalische eines Gesanges im Komponisten für sich, ohne den Text entstehen könnte, statt aus dem Texte heraus! Als wenn der Gesangtext nur eine äusserliche Bedingung für die Komposition wäre, wie der Platz für das Bild, dessen Grösse, Lichteffekt u. s. w. allerdings vom Platze, den es einnehmen soll, mit abhängig sein kann!

Digitized by Google

austönen und klingen: so bedarf sie auch im Gesang keiner Worte und ihrer Bedeutung, sondern ergeht sich mit blossen, der Stimme zusagenden Lauten; dies hören wir bei dem Solfeggiren, bei den Koloraturen und Bravourpassagen, bei den Lautirsilben, die oft den Refrain naiver Lieder bilden. Soll die Wortbedeutung vortreten, so giebt sich die Musik auf verständige Weise dazu her, die Accente der Sprache durch Höhe und Tiefe, Anhalten und Eilen u. s. w. zu bestimmen und zu verstärken, — und es entsteht das Recitativ. So entspricht im lyrischen Gesange, z. B. im Liede, die Musik nur dem allgemeinen Gefühl des Gedichts durch eine gleiche, ebenfalls mehr allgemein gehaltne Stimmung, erhebt sich aber im dramatischen Gesange (gleichviel ob er in der Oper, oder in einer andern Kunstgattung statt hat) zum vollkommnen Mitleben und Ausdruck der Karaktere und der Situation. —

Gehen wir nun von dieser, allerdings nur in flüchtigen Umrissen festgehaltenen Anschauung der Tonkunst aus: so ist nicht schwer, das Verhältniss eines Jeden zu ihr aus der ihm eignen Auffassung ihres Wesens zu erkennen. Spricht z. B. Hegel *) von der Musik aus: „sie ist die Kunst des Gemüths, welche sich unmittelbar an das Gemüth selber wendet," erkennt er von ihr, wie „die schnell vorüberrauschende Welt der Töne unmittelbar durch das Ohr in das Innre des Gemüths einzieht, und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt," — und setzt dann zu: „Das Tonreich hat wohl ein Verhältniss zum Gemüth und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber, als zu einem immer unbestimmtern Sympathisiren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüthe selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, eben so reichhaltig wieder zurückwirken kann **)"; so ergiebt sich sogleich, wieweit die obige Auffassung von der seinigen bestärkt und von welchem Punkt aus sie von ihr verlassen wird.

Aeusserlicher in Bezug auf Musik als Kunst erscheint das Verhältniss mancher Akustiker und der sich ihnen Anschliessenden.

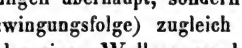
---

*) Aesthetik Th. 3, S. 129. Es ist hier nicht der Ort, seinen Begriff von Tonkunst vollständig darzulegen, vielweniger, was diesem grossen und wissensüberreichen Denker eben hier an Erfahrung gemangelt haben möchte (vergl. oben S. 12), zu erörtern.

**) A. a. O. S. 133, 140.

Digitized by Google

Dem Akustiker als solchem ist der Ton ein physikalischer Gegenstand und zwar die Wirkung eines elastisch schwingenden Körpers auf das Gehör; die unterscheidende Auffassung verschiedner Töne ist ihm der Vergleich der Geschwindigkeit, in welcher die Schwingungen erfolgen; das Wohlgefallen beruht auf dem einfachern und fasslichern oder weniger einfachen und fasslichen Verhältnisse der Schwingungszahlen. So sagt Chladny in seiner Abhandlung über die wahre Ursache des Konsonirens und Dissonirens *): „Der wahre Grund des Konsonirens und Dissonirens liegt unstreitig blos in der mehrern oder mindern Einfachheit der Tonverhältnisse. Diese fühlt das Gehör sogleich ohne weitere Berechnung, ungefähr eben so, wie das Auge in der Baukunst u. s. w. die mehr oder weniger einfachen Verhältnisse und Dimensionen“ **). In gleichem Sinne setzt Bindseil ***) hinzu: der Gehörsinn „vernimmt aber nicht nur die Schnelligkeit der Schwingungen überhaupt, sondern auch, wenn mehr als ein Wellenzug (Schwingungsfolge) zugleich an das Ohr anschlägt, wie oft eine Welle des einen Wellenzuges beim Anschlagen an das Ohr mit der eines oder mehrerer andern Wellenzüge zusammentrifft.“ Er veranschaulicht die Wellenzüge verschiedentönender Körper und ihr Zusammentreffen durch Reihen von Punkten; in dieser Weise kann z. B. das Verhältniss eines Grundtons zur Oktave (bekanntlich 1 : 2) so, —



*) Leipziger allg. mus. Ztg. 1801, No. 21. S. 353. Damit übereinstimmend die bekannte Erklärung Leibnitz'ens (*epist. ad diversos, tom. I. ep.* 134): *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi; multa enim facit in perceptionibus confusis seu insensibilibus, quae distincta apperceptione notare nequit. — Anima igitur, etsi se numerare non sentiat, sentit tamen hujus enumerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.*

**) Als Parallelstelle führen wir noch Kepler's Aeusserung (aus Pfaff's Aufsatz in Schweigger's Journal für Chemie und Physik Bd. X. S. 37 und Bindseil's Akustik) an: „Der Mensch ergötzt sich an der Betrachtung und Hervorbringung derjenigen regulären Objekte, deren Verhältnisse einfach, durch unverworrene arithmetische Operation bestimmbar sind;“ wie Dreiecke, Vierecke, Fünf- und Sechsecke, — nicht aber Siebenecke u. s. w., die auf höhere Gleichungen führen.

***) Dessen Akustik (1839) S. 663.

Digitized by Google

das Verhältniss der Quinte (2 : 3) so, —

das Verhältniss von Grundton, Quinte und Oktave (2 : 3 und 2 oder 3 zu 4) so

dargestellt werden. — So gewiss es ausserhalb der Aufgabe des Musikers liegt, diese Ansichts- und Darstellungsweise des Physikers zu beurtheilen: so gewiss erkennt er ohne Weiteres, dass die Thätigkeit und der Genuss der Seele in der Auffassung der Musik eine wesentlich andre ist, als diese Apperception eines sinnlichen Ereignisses (der Töne) durch den Verstand und das Wohlgefallen des letztern an der bewusstlos errechneten Verhältnissmässigkeit verschiedner Töne zu einander; — obgleich natürlich der physische Akt des Hörens bei dem Musiker und Physiker derselbe ist.

Dennoch wird uns späterhin ein hier anknüpfendes Ergebniss der Akustik zur Unterstützung gereichen.

Digitized by Google

Komponist und Kompositionslehre.

Haben wir uns im Vorhergehenden den geistigen Inhalt der Tonkunst vorgestellt: so kann es jetzt nicht schwer werden, die Aufgabe und die Bethätigungsweise des Komponisten zu fassen.

Der Komponist, der diese sinnlichen und verständigen, auf unser Gefühl, auf unser höheres Vorstellungsvermögen wirkenden Gestaltungen hervorzurufen hat, muss natürlicher Weise dieselben Kräfte in sich haben, mit denen und auf die er wirken will. Ohne Verstandesthätigkeit wird er nicht verständig bilden, ohne Gefühl wird er nicht Gefühle verlautbaren und erwecken können *); niemand kann etwas geben, was er nicht selbst hat.

Eben so gewiss versteht sich von selbst, dass diese verschiednen Formen, in denen sich unser Geist bethätigt (sinnliche Empfindung, Verstand, höheres Gefühl, Idee) — wie ihr Organ nur ein und dasselbe, der Geist, ist, — so auch in der Thätigkeit des Komponirens zusammenfallen in Eins, nicht etwa eine um die andre (jetzt der Verstand, jetzt das Gefühl u. s. w.) sich bethätigen. Dies ist es eben, was man mit dem Namen Begeisterung bezeichnet; ein ganz von seinem Gegenstand erfüllter, ganz in ihm lebender Geist ist es, der sich in diesem schöpferischen, und al-

---

*) Wir haben es schon längst von Goethe erfahren:

Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen 'raus!
Bewundrung von Kindern und Affen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.

Digitized by Google

lein schöpfungskräftigen Zustande *) befindet. Und eben, weil in der Begeisterung der ganze Geist in seiner höchsten Bethätigung ist, eben darum ist der Zustand der Begeisterung kein unbewusster, träumerischer, kein Aussersichsein, sondern vielmehr das tiefste Insichsein, die höchste Stärke des psychischen Seins**), das höchste Bewusstsein***); jener Rausch, jene süsse Trunkenheit der Begeisterung, die uns manches Dichters Lippe verrathen, ist eben nichts anders, als das Entzücken der in Einer Idee oder Empfindung sich ganz und Eins fühlenden Seele.

Uebrigens kann dieser Zustand von den verschiedensten Seiten her angeregt werden. Einmal kann es ein von aussen hergekommener Gedanke sein, der ihn erweckt; so hat z. B. Beethoven seine heroische Symphonie in dem ihn begeisternden Gedanken †) an den Helden Napoleon (ehe derselbe den Kaiserthron bestieg) gefunden. Ein andermal kann eine unbestimmtere Gefühls- oder sogar Sinnesregung, ja ein zufällig gefundnes und uns anregendes Motiv der erste Lebensfunke eines Werkes werden, das nachher unendlich mehr in sich hat, als jene erste Anknüpfung zu verheissen schien. Es liesse sich sogar, wenn es hier nöthig wäre, darthun (jeder Komponist, der die Macht der Musik in schöpferischen Stunden in sich erlebt hat, wird es bezeugen), dass der blosse ruhig gefasste Vorsatz, ein Tonstück in dieser oder jener Form auszuführen, oft unter der Arbeit den Geist des Tonsetzers zu einem Feuer der Begeisterung entzündet, das Anfangs in der That nicht vorhanden war, oder uns unbewusst nur unter der Asche glimmte. Namentlich an vielen Werken von Seb. Bach und J. Haydn lässt sich dieser Gang nachweisen.

---

*) Nochmals Goethe: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!"

**) Beneke, Psychologie S. 57.

***) Wer daran zweifeln wollte, könnte aus Mozart's Munde (in seiner Biographie von Nissen), von Haydn und vielen andern der ersten Künstler die Bestätigung vernehmen.

†) Aber freilich darf es nicht bei dem blossen Denken, bei dem blossen Vorsatz etwas darzustellen, bleiben, wenn ein Kunstwerk entstehen soll, sondern es muss der vorgefasste Gedanke im Künstler Musik geworden (folglich auch hierzu geeignet gewesen) sein. Wenn daher Herbart (a. a. O. S. 124) ausruft: „Wie manchen selbst tüchtigen Künstler wird noch das Vorurtheil, seine Werke müssten irgend etwas bedeuten, vom rechten Wege ablenken!" — so trifft er nur den Fall, wo ein Musiker etwas musikalisch aussprechen will, was nicht in ihm musikalisch vorhanden ist.

Digitized by Google

Soviel, — nur das Nächstnöthige, — versuchen wir hier über die Thätigkeit des Komponisten in ihrem Grundwesen auszusprechen. Näheres wird sich weiterhin von selbst ergeben.

Nun erst können wir fragen:

Wie hat die Kompositionslehre ihre Aufgabe zu erfüllen? —

Hier ist sogleich folgendes klar:

Sie muss sich dem Wesen dessen, was sie lehren will, zu eigen geben,

wie jede Lehre überhaupt. So wenig die Philosophie als Gedächtnisssache, die Chronologie in der Form der Logik gefasst, so wenig ein Handwerk durch reine Geistesthätigkeit, oder eine Wissenschaft durch körperliche Geschicklichkeit angeeignet werden kann: so wenig kann Komposition anders gelehrt und gelernt werden, als in den bei ihr in Anwendung kommenden Geistesthätigkeiten. Dies ist so einleuchtend, dass ich mich scheuen würde, es erst noch auszusprechen, wäre nicht so lange und vielfältig dagegen gefehlt worden. Nur aus diesem Grund ist es auch rathsam, etwas näher auf diesen ersten Satz einzugehen.

Zunächst gedenken wir nun aus dem Obigen, dass die Komposition, die Schöpfung eines Tonwerkes,

eine einige Thätigkeit des ganz bei sich seienden Geistes

ist, dass in der Hervorbringung des Kunstwerkes der ganze geistige Mensch, nicht blos einzelne Richtungen seiner geistigen Thätigkeit (z. B. sein Verstand, oder sein Gefühl für sich allein) wirkt. Daher spreche ich als obersten Grundsatz für unsre, wie für jede Kunstlehre aus *):

Die Kompositionslehre darf sich nicht begnügen, blosse Lehre, sie muss Erziehung sein.

Denn es genügt ja nicht, dass der Komponist irgend etwas, eine Anzahl von Kenntnissen, die Fertigkeit einer oder einiger Geistesthätigkeiten habe: er muss alle in seiner Aufgabe mitwirkenden in ihrer höchsten Einheit haben, er muss bei seinem Werke vor Allem **ein ganzer Mensch** sein. Eine Lehre, die diesen

*) Die Meister der bildenden Künste wissen das aus der Erfahrung von Jahrhunderten; nicht in den abstrakten Schulen und Akademien, sondern in den Ateliers, unter der unmittelbaren persönlichen Einwirkung des Meisters auf diese bestimmte Person des Schülers bilden sich Künstler.

Digitized by Google

obersten Grundsatz nicht festhält, die nicht aus allen Kräften dahin strebt:

der Kunst als einem einigen Wesen den Geist des Schülers in der vollen Ineins-Wirkung seiner verschiednen Thätigkeiten zuzuwenden, —

die nicht von Anfang an dahin arbeitet: dem Schüler das Bewusstsein jener innern Einheit der Kunst und der Kompositionsthätigkeit zu erwecken und zu befestigen, — die nicht dahin strebt und es vermag: die verschiednen Thätigkeiten im Geiste des Schülers miteinander anzuregen und zu Einer höhern Gesammtthätigkeit zu verschmelzen: — eine Kunstlehre, die statt dessen nur einzelne Richtungen der Geistesthätigkeit hegt und befördert, andre versäumt oder gar zurückdrückt: eine solche kann vielleicht vereinzelte Kenntnisse und Fertigkeiten zur Anregung bringen, niemals aber ihre eigentliche Bestimmung erfüllen und Kunstbildung ertheilen oder fördern. Ja, sie wird eher die Ausbildung des Künstlers verhindern *) können, weil sie ihre Anhänger von dem obersten Bedingniss künstlerischen Schaffens, jener Einigkeit des Geistes, abzieht.

Allerdings kann dem Kompositionslehrer in den meisten Fällen das Geschäft der Erziehung nicht gänzlich obliegen, weil es ihm eben nicht ausschliesslich, weil es ihm namentlich in der Regel nicht von der ersten Jugend des Zöglings an übertragen ist. Allein dies ist das gewöhnliche Loos der Erziehung **). Nicht einmal die Eltern, geschweige die später zutretenden Erzieher und Lehrer sind die ausschliesslichen Leiter des jungen Zöglings; aber aus diesem Grunde wird keiner von ihnen seine Pflicht versäumen; er wird vielmehr seinen Eifer und seine Anstrengung verdoppeln, um trotz der fremden bald störenden, bald irreleitenden Einflüsse, trotz des früher etwa Versäumten oder Verfälschten doch noch das Ziel zu erreichen. Und wie unendlich wichtig, wie viel nöthiger

*) So trifft auch hier das in ganz andrer Beziehung von Tegnér (die Kirche und Schule Schwedens, 1837. S. 138) ausgesprochne Wort ein: „Es kommt dem Lehrer zu, — darauf zu sehen, dass die Einheit des Geistes nicht verloren gehe in der Mannigfaltigkeit des Wissens, der Mensch nicht aufgelöset werde und verdunste in dem Gelehrten."

**) Beneke (Erziehungslehre Th. 1. S. 9): „Ausser den Einflüssen des Erziehers wirken unzählige andre zu ihr (zu der Erziehung) zusammen: die angebornen psychischen Anlagen, Zustände des Körpers, Umgebungen, eine Menge von zufälligen Verhältnissen."

Digitized by Google

als in den meisten andern Bildungszweigen ist dieses Bestreben in der Musikbildung, von der wir schon oben (S. 10) haben erkennen müssen, dass das Leben ihr ungleich weniger vorgearbeitet hat, als der Bildung für andre Künste und, dürfen wir zusetzen, für alle andern geistigen Beschäftigungen! Wie dringend nothwendig muss die obige Foderung vollends jedem Erfahrnen erscheinen, der mit angesehen hat, wie die praktische Unterweisung in Spiel oder Gesang, mit der unsre Musikbildung beginnt, allermeist nur auf die Anleitung zu äusserlichen Fertigkeiten, mit unglaublicher Versäumung der wahren Bildung und Erziehung von innen heraus, gerichtet ist! —

Aber wie kann die Kompositionslehre dieses ihr Ziel erreichen? —

Zu allernächst dadurch, dass in ihr, dass im Lehrer selber das klare Bewusstsein dieser Einheit, — die in dem Komponisten sein muss, wie sie in der Kunst überhaupt und in jedem einzelnen Kunstwerke, ja in jedem Theil eines Kunstwerkes ist, — lebendig walte. Dieses Bewusstsein ist aber nicht damit erwiesen und abgethan, dass ich im Allgemeinen dafür halte und sage: es sei jene Einheit vorhanden; das wäre nur ein abstraktes und unfruchtbares Fürwahrhalten, ein leerer Wortschall. Sondern es ist das Bewusstsein jener Einheit dann ein wahrhaftes und lebendiges, wenn es die ganze Kunst nach all ihren Aeusserungen, Formen und Werken durchdrungen und begriffen hat.

Sodann dadurch, dass sie überall, so bald und soviel es nur irgend möglich ist, den Schüler zu einheitsvoller Anschauung und That fördert. Er muss sobald wie möglich künstlerisch schaffen, sei es auch im kleinsten Raume, mit den geringsten Mitteln. Die einfachste Melodie, — wofern sie nur eine wirkliche Melodie ist, — ist schon ein Kunstwerk, giebt ihrem Verfertiger schon das Bewusstsein und die Vorstellung künstlerischen Schaffens und damit schon die Anregung oder Erhöhung des eignen künstlerischen Vermögens. Jede, auch die kleinste Komposition, — sobald sie in diesem Geist angeregt und entstanden, — ist ein Schritt vorwärts nicht zur Künstlerbahn, sondern schon auf der Künstlerbahn, und eine neue Befestigung und Stärkung des künstlerischen Geistes im Zöglinge.

Ferner dadurch, dass der Schüler zu der Erkenntniss desselben Geistes in den Werken der Meister angeleitet werde und der mächtige Verein der Lehre, der grossen Vorbilder und des eig-

Digitized by Google

nen Triebes und Gedankens seine Sicherheit, seinen Muth, seine Kraft erhöhe zur Vollführung seiner grossen Lebensaufgabe.

Endlich dadurch, dass sie nicht eine oder die andre, sondern jede der künstlerischen Geistesthätigkeiten und alle miteinander anrege und zur Entfaltung bringe, soweit ihr nur irgend Anlass und Kraft dazu gegeben ist.

Hier fällt nun vorerst in die Augen, dass

sinnliche Empfindung und Gefühl

nicht gelehrt und von der Lehre nicht einmal in musikalischer Form erregt werden können. Demungeachtet vermag auch auf sie die Lehre einen bedeutenden Einfluss und durch sie eine entscheidende Wirkung auf das ganze künstlerische Wesen des Zöglings auszuüben, wenn sie durch ihre ganze Weise den Schüler bestimmt, stets mit sinnlicher Lebendigkeit und Antheil nehmender Seele thätig zu sein. Dies gelingt, wenn die Aufgaben durchaus künstlerischer Natur*) sind, wenn der Lehrer keine Gestaltung vorführt, als eine künstlerische oder sofort zu einer künstlerischen werdende**), wenn er keine Lehre ausspricht,

---

*) „Ist dies möglich? — und von Anfang an möglich?“ — So werden Lehrer der alten Schule fragen. — Es ist einer der leitenden Grundsätze meiner Kompositionslehre gewesen und (wie ich hoffen darf) in der zweiten Auflage noch erfolgreicher durchgeführt, als in der ersten. Unter Voraussetzung der Elementarkenntnisse (Ton-, Noten-, Taktsystem) wird sogleich mit wirklicher Komposition begonnen, im praktischen Unterricht Einzelner in der ersten Stunde, in den öffentlichen Kursen (die eine etwas weitere Vorbereitung wünschenswerth machen) in der zweiten Stunde. Es versteht sich von selbst, dass die ersten Arbeiten sehr einfach, sehr im Stoff und Raume beschränkt sind; aber sie sind durchaus künstlerischen Wesens und versetzen den Schüler sofort in künstlerische Thätigkeit und eine Freudigkeit für die Sache, deren frühes Erwachen und stetiges Wachsthum ich immer als einen herzerfreuenden Lehrerlohn empfunden habe.

**) Diesterweg a. a. O. S. 133. „Gehe vom Anschaulichen aus und schreite von da zum Begrifflichen fort, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Konkreten zum Abstrakten, nicht umgekehrt. Dieser Grundsatz gilt auf dem ganzen Gebiete des Unterrichts, wie der Erziehung. Nur durch seine umfassende Anwendung gelingt es, alles hohle Lernen, alles leere, nichtige, grundverderbliche, geistschwächende, zum blinden Nachbeten unverstandner Wörter führende, darum geistknechtende und in Unmündigkeit erhaltende Spiel mit Begriffsformen zu verbannen.“

Digitized by Google

die nicht sofort zu künstlerischer Anwendung und Ausgestaltung führt*).

Wenn eine Lehre dies nicht leistet, so verfehlt und versäumt sie von Anfang an und durchaus die künstlerische Natur, die nicht abgezogener Geist, sondern lebendiger Geist in sinnlicher Erscheinung ist; so verleitet sie den Zögling zu der grundverderblichen Scheidung zwischen der sinnlichen und geistigen Existenz des Kunstwesens, aus der niemals eine künstlerische Thätigkeit hervorgehen kann und die nach allen Seiten hin die trübseligsten Missverständnisse, Missgriffe und Verirrungen veranlasst hat**).

Umfassender oder stoffreicher nun ist allerdings die eigentliche Aufgabe der Lehre:

zur Erkenntniss zu führen.

Aber welche Art der Erkenntniss ist es, deren der Komponist und überhaupt jeder für eine Kunst sich bilden, unterrichten Wollende bedarf? —

Nur der allerkleinste Theil des in der Kunstbildung bedingten Wissens ist blos äusserlicher Art, in dem Sinne, dass nur der Verstand und das Gedächtniss dabei zu sein brauchte; dahin gehört ausser den Elementarkenntnissen***) die Kunde von dem Umfang und der technischen Fähigkeit der Instrumente und noch Einiges der Art Und auch hier wird das äusserliche Wissen unfruchtbar, thatlos bleiben, wenn sich ihm nicht ein lebendiges Eingehen in den Gegenstand des Wissens zugesellt; alle erdenklichen Notizen über den Umfang, die Behandlung, das Schwierige und Leichte der

---

*) Wäre mein Werk (und meine eigne Ueberzeugung) nicht älter, als meine Bekanntschaft mit Diesterweg's trefflichem „Wegweiser für Lehrer": so hätte ich diese seine Worte, denen der Gleichgesinnte und Gleicherfahrne die tiefe Erlebniss anfühlt, als Motto gesetzt: **„Zuerst noch einmal, dass ich der leb- und farblosen Richtung vieler Lehrer entgegenarbeiten wollte. Ach! meistens kalter, geistloser Buchstabenkram! lebloses Regelwerk! Fortpflanzung der Geistesknechtschaft!"** —

**) Das Nähere künftig in der Musikwissenschaft. Beiläufig ist eben hier der Ursprung jener Verirrungen zu gewahren, die wir in der Anmerkung S. 51 aus Herbart zur Sprache brachten. Das Danebendenken von Gefühlen und Vorstellungen, die nicht in der Musik sind (oder vielleicht gar nicht sein können), fällt von selbst weg, wenn der ganze Geist in der Musik ist.

***) Wie sie in der allg. Musiklehre bis S. 126 (der zweiten Ausgabe) mitgetheilt sind.

Digitized by Google

Klarinette z. B. werden den, der nicht ihr Wesen mit selbsteigner Theilnahme erkannt, mit ihr gefühlt und gelebt hat, nicht dahin bringen, angemessen für sie zu schreiben, oder, ob dies geschehn, zu erkennen.

In allem Uebrigen aber kann dem Kunstjünger nur eine Erkenntniss fruchten, die auf seinen eignen sinnlichen Wahrnehmungen und Erlebnissen und auf seiner eignen zur Ueberzeugung gewordnen Prüfung beruht. Dies ist schon in allen andern Bildungszweigen das wahrhaft Fruchtbare und Lebendige. In der Kunst aber giebt es darohne gar keine Existenz. Denn endlich muss doch Ich selber hören oder schauen, endlich muss doch mein eigen Herz fühlen, und keines Andern Auge oder Ohr oder Seele kann für mich geniessen; so auch kann doch ein Jeder nur das aussingen oder malen, was ihm selber in der Seele ist. Traurig, traurig, dass man das Alles erst noch den Lehrern zu sagen Anlass hat!! — Aber mit sehenden Augen sehen sie nicht und mit hörenden Ohren sind sie taub. —

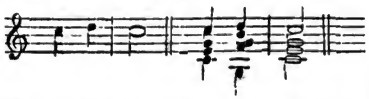
Endlich muss diese Erkenntniss nicht blos eine künstlerische, das heisst auf der eignen sinnlichen Wahrnehmung, auf eignem innern Erlebniss und eigner tiefster Erkenntniss und Ueberzeugung des Schülers wurzelnde (wie wir oben gesagt), sondern eine gründliche sein*). Sie muss an den einfachsten Existenzien, an dem Naturstoff der Musik (Ton, Töne u. s. w.) anknüpfen, das Bewusstsein von ihrer zunächst sinnlichen, sogleich

*) Noch einen Zeugen höre man für diese Wahrheit und über die hundertjährige Verirrung der alten Lehre, den einsichtsvollen H. G. Nägeli in seinen „Vorlesungen über Musik" vom Jahr 1826, also nach G. Weber's, Logier's u. A. Auftreten. „Die musikalische Kompositionslehre hat Anleitung zu geben, wie Rhythmus und Melodie elementarisch und kombinatorisch zu einem Kunstganzen verbunden werden können. Sie hat dies von unten herauf methodisch zu leisten."

Sie hat es aber bis auf den heutigen Tag nie geleistet, nie zu leisten versucht. Sie hat ihr einfaches Fundament übersprungen und dagegen ein sehr zusammengesetztes zum Grunde gelegt. Statt der Aufeinanderfolge der Töne machte sie ihre Gleichzeitigkeit, ihren Zusammenklang zum Grundgesetz. Harmonielehre war das Fundament, Akkordenlehre die Methode. Die Melodik ward daran willkührlich angeknüpft, davon abhängig gemacht, die Rhythmik nur beiläufig behandelt. — G. Weber sagt in seiner neuen „Theorie der Tonsetzkunst" kurzweg: „Der Rhythmus ist nicht Wesentliches"!

Digitized by Google

aber auch seelischen Wirkung aufrufen und sogleich auf den nächsten Gebrauch, den der Geist zu künstlerischen Zwecken davon macht, hinweisen und hinleiten. Dieser erste Gebrauch — und wär' es nur die Verknüpfung von drei Tönen oder Akkorden in einfachster rhythmischer Ordnung, —



ist schon ein künstlerischer und trägt (wenn auch in der dürftigsten Weise, im Keim) alle Beziehungen des künstlerischen Geistes in sich, es ist hier schon Sinnlichkeit und höheres Gefühl, Verstand und künstlerische Tendenz dabei.

Dies zu weisen und von da den Erkennenden, im eignen Schaffen zu immer tieferer Einsicht, zu immer umfassenderer Erkenntniss und Macht, zu immer höhern, weitern und eigenthümlichen Aufgaben emporzuleiten, das ist die Aufgabe der Kompositionslehre und namentlich — ich darf, und hier muss ich es sagen — die Tendenz der meinigen. Die Kompositionslehre hat ihre Aufgabe gelöst, wenn sie diesen am gegebnen Naturstoff und an den ersten Vorstellungen und Bildungen anknüpfenden, einheitsvoll durch die ganze Kunst wirkenden Geist in seinem Fortschreiten bis zu den höchsten Aufgaben der Kunst enthüllt und im Schüler frei gemacht hat zu jeder künstlerischen That.

Digitized by Google

Die alte Lehre.

Nun denn wende ich mich zur alten Lehre zurück; sie soll aussagen, was sie gewollt und gethan hat. Und da es mir hier keineswegs darum zu thun ist, mit einem breiten Hin und Her die ganze Last des alten Irrsals noch einmal auf unserm Wege herumzuwälzen, da mich hier der strenge und sehr ernstliche Beruf treibt, gegen den alten Verderb so zahlreicher hoffnungsvoller Jugend, gegen die verjährte Hemmniss jedes höhern Aufschwunges in der Kunstbildung, gegen die klebrige, am Veralteten und Abgestorbenen herumleimende, hundertmal widerlegte und überlebte und abermals wieder auflebende Irrlehre das Wohl der Jugend und das bessere Gedeihen der Kunstbildung zu vertreten: so wähle ich unter allen theils begrabnen, theils noch lebenden Vertretern des Alten gegen den Fortschritt den jüngsten,

S. W. Dehn, mit seiner Harmonielehre,

aus. Diese Wahl ist keine willkührliche. Der Verfasser hat sich darin gefallen, die Meinungen und Lehren zunächst und vorzugsweise der alten und, soweit es passen wollte, ältesten Theoretiker mit einer ihm verhängnissvoll gewordnen Belesenheit aufzusammeln; er selbst kann es daher nicht missbilligen, wenn ich ihn als ihren Repräsentanten aufführe. Zugleich aber wüsste ich kein Werk älterer oder neuer Zeit zu nennen, in dem die alten Irrthümer und Irrlehren so vollzählig und rührig wieder zusammengekommen und mit neuen ihrer würdigen aufgesteift und vermehrt worden wären. Endlich ist es die jüngste Wiederauferstehung, die uns zeigt, wie Irrthum bisweilen die nur der Wahrheit verheissne Unsterblichkeit erschleichen, — oder vielleicht auch erschlafen möchte.

Es soll und darf also das dehn'sche Werk für alle die ältern und gleichgesinnten in ihm enthaltnen einstehen. Von diesen wird nur soviel zu erwähnen sein, dass die Uebereinstimmung nicht

Digitized by Google

ohne den nöthigsten Nachweis*) bleibe und keinem der Vorgänger die neuen Fehler und Mängel schuldlos aufgebürdet werden.

Hiermit beschränke ich also die nächste Erörterung für diesesmal auf die Harmonielehre.

Ich darf mir diese Beschränkung gestatten, da erstens die Behandlung der Harmonielehre schon genügenden Anlass giebt, die Beschaffenheit der ganzen Lehre, soweit sie von andern Theoretikern gegeben worden, zu erkennen; zweitens die Harmonielehre in der gesammten frühern Theorie als erster Lehrgegenstand und Grundlage für alle frühern aufgestellt, und da endlich drittens die Harmonielehre, wie schon S. 17 gesagt worden, derjenige Theil der Kompositionslehre ist, auf den sich unter Hunderten von Theoretikern alle, mit Ausnahme weniger Einzelner, allein eingelassen haben.

Wir werden uns im Folgenden überzeugen, dass diese wundersame Beschränkung fast aller Tonlehrer auf einen einzigen (und bei Weitem nicht den schwierigsten, sondern eher den leichtesten) Theil der Kompositionslehre hauptsächlich darin ihren Grund hat:

dass die Weise des alten Harmoniestudiums einen weitern Fortschritt eher hindern musste, als befördern konnte.

Zuvor sei noch einmal an diese bereits S. 15 in Betracht gezogne, dem in unserm Feld Unbekannten wahrhaft unglaubliche Unvollständigkeit der Lehre und die bereits früher (S. 25) nachgewiesnen Folgen dieser Unvollständigkeit erinnert; bald werden sich weitere Folgen in Bezug auf die Harmonielehre selbst und in ihrem Gebiete zeigen.

Wundersam kontrastirt damit die Verheissung, mit der die Ausgabe**) von Albrechtsberger's sämmtlichen Schriften, und

*) Gewiss wär' es ein sehr erspriessliches und dankenswerthes Unternehmen, wenn einer unsrer Litteratoren den Entwickelungsgang der Kompositionslehre litterarhistorisch vollständig darstellte. Mir selbst verbietet es hier die Tendenz dieser Schrift und auf längere Zeit eine Masse näher liegender Arbeiten und Aufgaben.

**) Herausgeber ist Herr Kapellmeister Ignaz, Ritter von Seyfried, als tüchtiger Tonsetzer und Kenner der Musik, sowie als Schriftsteller im Felde der Kritik längst rühmlichst bekannt und angesehen. Sein Verhältniss als Herausgeber und die eigne Stellung als Schüler des unbestritten so verdienstvollen und praktisch so geschickten Albrechtsberger konnten wohl Anlass sein, diese und manche andre Schwäche in den Schriften des Lehrers zu übersehen oder wenigstens dazu zu schweigen; vielleicht hat er selbst die (nicht in Al-

Digitized by Google

zwar die Generalbass- und Harmonielehre, beginnt. „Der Generalbass," — heisst es da S. 1, — „ist die Fundamentalbasis der ganzen Musik, — — er gestattet uns einen Blick in das entschleierte innerste Heiligthum, zeigt den ganzen geheimnissvollen Bau eines Kunstwerkes im Skelett, — — er ist unser sichrer Führer und Wegweiser, ordnet und bindet die Ideen, ebnet die Pfade, kettet, was ohne seine Hülfe unstät herumirren würde."

Das wird nun ganz geruhig gedruckt und in hundert Formen und Redensarten wieder gedruckt und nachgesprochen, während die Ueberlegung einer halben Viertelstunde einen Jeden, der nur jemals einen Walzer gespielt oder auf Noten gesehen hat, belehren könnte von der Unwahrheit und Hohlheit der Verheissung. — Wie soll es die Generalbass- und Harmonielehre anfangen, „Fundamentalbasis" der ganzen Musik zu sein, da sie von Melodie, Rhythmus, Kunstform — sogar von den Grundformen aller musikalischen Konstruktion*) — geschweige von den höhern Lehrgegenständen auch nicht soviel enthält, als zur Komposition des winzigsten Tänzchens oder Liedchens, nicht einmal soviel, als zur einfachsten Begleitung erfoderlich ist? — Wie soll sie es anfangen, „unser sichrer Führer und Wegweiser zu sein, die Ideen zu ordnen und zu binden, das was ohne ihre Hülfe unstät herumirrte, zu ketten": da sie nicht einmal die Bildung eines Satzes oder einer Periode, geschweige die Verbindung verschiedner Sätze u. s. w., also die Verkettung der Ideen, — oder auch nur die gleichzeitige Führung verschiedner Melodien (was allenfalls auch hier gemeint sein könnte, aber erst im Kontrapunkt theilweise angeregt wird) mit einem einzigen Worte berührt? —

Und nun das grausige Wort vom Skelett! — Wenn ich also von irgend einem Satze, z. B. diesem,

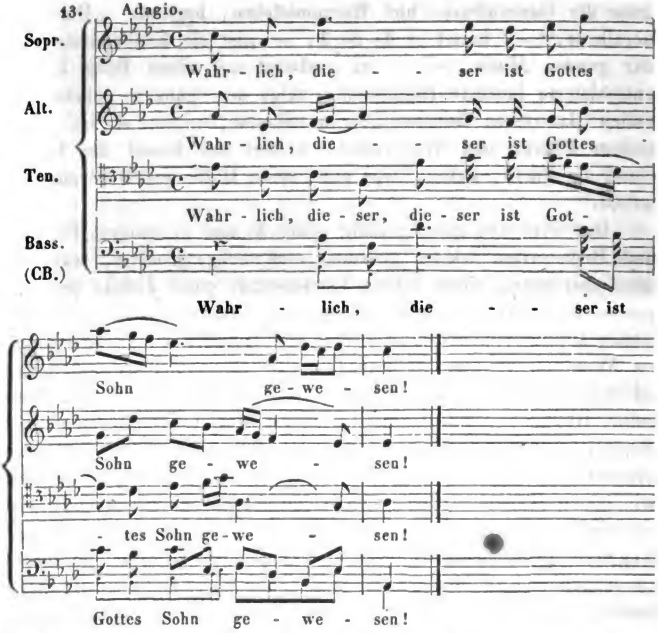
---

brechtsberger's Weise) etwas rednerisch abgefasste Einleitung zur Empfehlung der Sache und Ermunterung des Schülers geschrieben. In jedem Fall bin ich gewiss, dass er bei seiner reichen Umsicht im Musikwesen das oben Angeführte nicht ernstlich würde behaupten wollen. Und so ist mir auch fern, ihm persönlich zu nahe treten zu wollen, indem ich im strengen Dienst der Wahrheit reden muss.

*) Gang, Satz, Periode. Vergl. die allg. Musiklehre, S. 181 (der neuen Ausgabe) und die Kompositionslehre in beiden Theilen. Weitere Aufschlüsse bringen die letzten Theile.

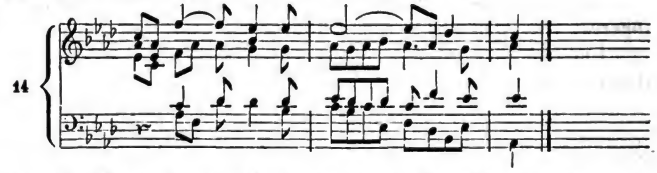
Digitized by Google

13. Adagio.



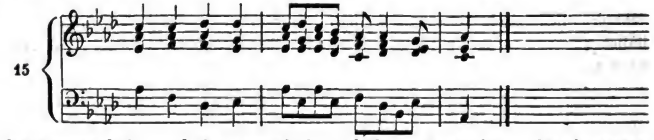
die harmonische Grundlage, oder vielmehr den harmonischen Niederschlag mit Vernichtung jeder Melodie und jedes innigern und feinern Verhältnisses, etwa so:

14



oder die blossen noch tiefer unten liegen Grundakkorde, etwa so:

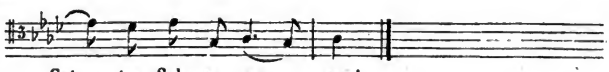
15



herausgeschält und hervorgehoben habe: dann ist „das innerste

Digitized by Google

Heiligthum entschleiert, der ganze geheimnissvolle Bau des Kunstwerkes" aufgedeckt? — Und wenn Jemand uns dabei erklärt: „Der erste Akkord (hier in No. 15) ist der grosse oder Durdreiklang auf *As*, auch tonischer Dreiklang u. s. w. genannt, weil er auf der Tonika steht; der zweite Dreiklang ist der kleine oder weiche oder Molldreiklang auf *F* und zwischen diesen beiden Akkorden hat Seb. Bach keinen Fehler gemacht; der dritte Akkord in No. 13, auf dem dritten Achtel, ist die erste Umkehrung oder der Terzsextenakkord (auch Sextenakkord und von Neuerern Sextakkord genannt) des weichen oder Molldreiklangs auf *F*, welcher ein konsonirender Akkord ist; der Alt hat zu demselben den Durchgangston *g* genommen und ist damit ganz richtig nach *as* hinaufgegangen; Fehler sind weiter nicht zu entdecken, ausser dass Bach im zweiten Takte dem Tenor den unsangbaren Schritt einer grossen Septime abwärts gegeben, statt diese Stimme lieber so —



zu verderben"; wenn Jemand so — denn das ist ja der Kern Eurer generalbass- und harmonischen Weisheit! — jede Note beredet hätte: der wäre euer „sicherer Führer und Wegweiser" gewesen, hätte uns „Pfade zum innersten entschleierten Heiligthume geebnet", dann wären wir in unsrer tonkünstlerischen Erkenntniss, oder auch nur in der Auffassung dieses einzigen Satzes, vorwärts gekommen? — wären wohl gar dem Ziel, Aehnliches zu schaffen, näher gerückt? — O, nein! Wir wären abgezogen von jedem schöpferischen, ja von jedem künstlerischen Gefühl und Vermögen! Wir hätten nur einen Satz todtgeschlagen, um das Gerippe zu betasten. In der That haben auch, so oft ein neuer Geist in einem Tonkünstler sich regen wollte, die Unkünstlerischen nicht übel Lust bezeigt, ihn an das eckige Kreuz ihrer hölzernen Lehren zu heften und todtzuschlagen; so war es vor und nach Albrechtsberger, bis auf diese Stunde, — obwohl eben ihm und seinem braven Schüler Seyfried sicherlich dergleichen fremd geblieben ist.

Dies war nun blos der erste Hinblick auf den stets angepriesenen Generalbass, der fast seit einem Jahrhundert „die unerlässliche Bedingniss höherer Bildung" genannt wird, um den wir

Digitized by Google

auf das Beispiel „unsrer grossen Altvordern“*) gewiesen werden, nach dem sich so manches wissensdurstige, nach Fortschritt sehnsuchtsvoll verlangende Jugendgemüth, durch die Verheissungen irre, gesehnt hat. Hier höre man doch lieber jene geistvolle Frau, der wir das Titelwort verdanken, die Freundin Beethoven's und Goethe's, Bettina, in deren ewig junger Seele hundertmal mehr Musik ist, als in Hunderten unsrer Theoretiker.

„Generalbass! — Wenn du ahnen könntest, welches Ideal mir in diesem Wort vor den Sinnen schwebt, und welchen alten Manschettenkerl mir die Lehrer vorführen und behaupten, das sei er, du würdest mich bedauern, dass ich den Genius unter dieser Gestalt sollte wieder erkennen müssen. Nein, Er ist es nicht. Die ganze Welt ist eben Philisterthum, so haben sie nicht eher geruht bis sie auch das Wissen dahin gezerrt haben. Wär' es frei behandelt mit Genie, dann wär' sein Beginnen kindlich, nicht aberwitzig mit lauter Gebot und Verbot, die sich nicht legitimiren: das darfst du nicht, das musst du — warum? — weil die Regel ist. — Nun aber!“**) — —

Wer es erlebt und je das Bessere in sich gefühlt hat, das Leben und Wehen des Kunstgeistes in der eignen Brust: der müsste ja, und wär' er noch so alt, freudig mit vorwärts! Nun aber! —

„Weisst du, was schlecht ist im Alter? — wenn es ein Aufbau, ein Uebereinanderthürmen rumpeliger Vorurtheile geworden, durch das die heilige Anlage der Jugend nicht mehr durchdringt. Aber wo der Geist durch alles gehäufte Elend des Philisterthums, dieser ganz unwahren aber wirklichen Wahnwelt, durchdringt zur Himmelsfreiheit zum Aether und dort aufblüht, da ist Alter nur das kräftigste Lebenszeichen der Ewigkeit. — Wo steht aber je ein Philister bei der knospenden Zeit still, voll Schauer, voll Gebet zur erwachenden Blüte?“***) —

*) Wär' es nur noch wahr! Aber unsre grossen Altvordern haben baldmöglichst ihren Kontrapunkt geübt, wie er ihrer Musik (wenn auch nicht mehr der unsern) wirklich zum Grunde lag und Hauptbestandtheil war. Ihre Bildung nahm einen für ihre Zeit ganz richtigen, baldmöglichst praktischen Weg und das Generalbasswesen nahm überhand mit der Abnahme des Kunstwesens, von Bach und Händel bis zu Joseph Haydn und Mozart hin. Diese, wie vorher Gluck, haben nicht mit Generalbass, sondern mit Menuetten und dergleichen angefangen; ihnen, wie jedem spätern Schaffenden konnte Generalbass nur ein unnützes todtes Ding sein.

**) Die Günderode (von Bettina von Arnim), Th. 2. S. 203.

***) Abermals die Günderode, Th. 2. S. 229.

Digitized by Google

Aber das ist den gelehrten Theoretikern nicht gründlich genug. Und so müssen wir denn weiter.

Wer aber schon zuvor wissen möchte, wie weit diese unaufhörlich angepriesne und von Jahr zu Jahr seit einem Jahrhundert in Hunderten von Büchern wieder aufgewärmte, mit Hintansetzung fast aller andern Theile der Kompositionslehre beinah ausschliesslich gehegte Harmonie- oder Generalbasslehre ihn denn führen will, — wer es mir noch nicht glauben und die Auseinandersetzung nicht ruhig abwarten mag: der höre das auftichtige Bekenntniss des jüngsten Lehrers, Dehn, S. 304, am Schlusse seiner Harmonielehre.

Die Harmonie- oder Generalbasslehre reicht nicht hin, um zu einer gegebnen Melodie, sei es eine Choralmelodie oder irgend eine andre, eine Bassstimme zu setzen.

Dies ist aber die unterste Aufgabe in der Kompositionskunst.

Tendenz der alten Lehre.

Die Tonkunst, sagt G. Weber*), ist die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken. In dieser Begriffsbestimmung ist sie nach ihrer höchsten und eigentlichen idealen poetischeren Tendenz bezeichnet; da indessen, in der prosaischen wirklichen Welt, Musik auch wohl blos zur Ergötzung des Ohrs, wo nicht gar nur zur Darlegung individueller mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird, so kann man sie auch dahin definiren, sie sei die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen und zu unterhalten.

Hierzu oder hiergegen bemerkt Dehn**) mit Berufung auf Herbart, Musik habe nicht Gefühle auszudrücken, sondern Empfindungen anzuregen.

Herbart***) stellt eigentlich nicht in Abrede, dass Musik Gefühle verlautbaren und erregen könne, sondern begreift nur nicht, wie dieses Gefühl den kontrapunktischen Regeln zum Grunde liegen solle, auf denen ihm das wahre Wesen der Musik zu beruhen scheine. Ihm, dem Nichtmusiker, der das weite Gebiet der Philosophie als seinen Wirkungskreis erwählt und die Grundkraft seines Lebens dieser Wissenschaft — die ein ganzes Leben fodert und füllt — gewidmet hat, ihm war auch nicht eine Ergründung (wie wir sie S. 12 angedeutet) zuzumuthen, die bis nach dem Erscheinen seines Werkes noch nicht einmal die Männer vom Fach, — denen sie oblag, — unternommen hatten. Schon desswegen kann nicht mit

*) Theorie der Tonsetzkunst, Th. 1. S. 16. Uebereinstimmend damit André, Lehrbuch der Tonsetzkunst, Th. 1. S. 1, vergl. S. VII.

**) Harmonielehre S. 2.

***) Encyklopädie der Philosophie S. 124. „So wiederholen bis auf den heutigen Tag selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus; als ob das Gefühl, das durch sie etwa erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben desshalb, wenn man will, sich gebrauchen lässt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunkts zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht."

Digitized by Google

ihm gerechtet werden, wenn sich allerdings findet, dass er den Begriff der Musik — nicht falsch, aber wohl unvollständig gefasst hat*).

Gehen wir nun also auf die Tonlehrer zurück, so wird von Dehn unterschieden zwischen Gefühlen, die die Musik nicht solle erregen können, und zwischen Empfindungen, die sie erregen könne.

Wie ist dieser Unterschied zu fassen? — Wird hier unter Empfindung nichts als die sinnliche Wahrnehmung und die ganz leere Unterscheidung eines Tones, Intervalls u. s. w. vom andern verstanden? Schon die Wahrnehmung, gewiss aber die Unterscheidung setzt ein bewusstvolleres Gefühl voraus. Bemerken wir nun weiterhin, dass von Konsonanzen und Dissonanzen und mancherlei andern wohl- oder übelklingenden, mehr oder weniger annehmlichen Tongestalten die Rede ist: so wird hier unzweideutig Gefühl, ein Bewusstsein von dem gegenwärtigen Zustande (nach dem gewöhnlichen philosophischen Verstande des Worts **)) als Erzeugniss musikalischer Einwirkung vorausgesetzt, aber ein solches, welches bei der unmittelbar sinnlichen Annehmlichkeit und dem Bewusstsein davon stehen bleibt. So tritt also unser neuer Lehrer der zweiten Definition bei, die Weber in Bezug auf die „prosaische wirkliche" Welt (S. 66) gegeben hat und die von der tiefern Kennerin zuvor (S. 64) die „ganz unwahre aber wirkliche Wahnwelt" geheissen wurde.

Denn in der That ist für einen Künstler oder Kunstfreund, ja überhaupt aus dem Bildungspunkt unsers Jahrhunderts nicht wohl zu begreifen, wie man etwas, das nichts weiter vermöchte, als die Empfindungen sinnlicher Annehmlichkeit und Unannehmlichkeit zu erregen, wie man das eine Kunst nennen könnte, — ausser in dem

*) Ueberhaupt ist von der Philosophie gar nicht zu begehren, dass sie ein Anderes, als das schon Vorübergegangne erkenne. „Als der Gedanke der Welt (sagt Hegel) erscheint die Philosophie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozess vollendet und sich fertig gemacht hat. Dies, was der Begriff lehrt, zeigt nothwendig eben so die Geschichte, dass erst in der Reife der Wirklichkeit das Ideale dem Realen gegenüber erscheint, und jenes sich dieselbe Welt, in ihrer Substanz erfasst, in Gestalt eines intellektuellen Reichs erbaut. Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug."

**) Beneke, Psychologie, S. 84 u. a.

Sinne, in dem man auch von einer Kochkunst spricht. Noch härter fällt es einem Musiker auf das Herz, wenn nach einem Bach, Mozart, Beethoven, unter den Augen eines Spohr und so viel Andrer von unsrer Kunst eben nicht anders, als von der Kochkunst, geredet wird: sie bringe, wie diese, angenehme und unangenehme Sinnenreize (Empfindungen im obigen Sinne) hervor. Ja, wenn man selbst gar keinen Sinn für Musik hätte, so sollte man erschrecken vor einer Versicherung, die mit einem einzigen Federstriche die Werke aller unsrer Künstler — und der ausgezeichnetsten zu allererst — für Verirrungen, ihr Wirken und Bewusstsein für einen Wahn, eine Selbsttäuschung und eine Heuchelei oder Trügerei gegen die Welt, die theilnahmvolle Empfindung und Aussage so vieler Tausende und aber Tausende vor und nach Luther (S. 35) bis auf den heutigen Tag für leere Einbildung und gänzliches Missverständniss erklärt. Denn dies wäre die unmittelbare Folgerung aus jener Ansicht von der Musik, gegenüber den urkundlichen und zum Theil sehr ausführlichen Aussagen eines Mozart, Haydn, Gluck und hundert andrer Meister aus allen Zeiten, gegenüber der mit ausdrücklichen Worten angegebnen Tendenz ihrer Werke, gegenüber der Bestimmung der Musik zur Verstärkung des Wortsinns (S. 46) zu dramatischen, kirchlichen und andern psychischen Zwecken, gegenüber dem von Millionen gehegten und von vielen Tausenden in allen Jahrhunderten, die uns Kunde vom Musikwesen hinterlassen, laut und umständlich in urkundlicher Form bezeugten Gefühl und Bewusstsein. — Wahrlich, wäre ich der sehr Wenigen einer, die ohne Gefühl für Musik geboren sind, oder der Mehrern einer, die ihr Gefühl verdreht und übertäubt, methodisch abgetödtet haben: ich würde eher die Lücke in mir gewahr werden und seufzend eingestehen, als die Meister aller Jahrhunderte und die Millionen ihrer Bekenner verleugnen; es würde sich schon noch ein andres Tagewerk für mich finden, das mich ehrlich nährte. Soll ein Blinder die Sehenden bethört nennen, weil ihm das Auge verschlossen ist?

Und was würde aus jener Ansicht folgen? Man überlege nur einen Augenblick.

Erstens würde es nichts Thörichters geben, als die Arbeiten in den polyphonen Formen (Fuge u. s. w.), die doch von den Anhängern der alten Schule selbst, namentlich auch von ihrem jüngsten Vertreter Dehn, als Gipfel der ganzen Kunst angesehen werden. Denn in der That lassen sich alle Arten sinnlichen Reizes, auch der der angenehmen Mannigfaltigkeit, in jeder Kunstform leichter und

Digitized by Google

sicherer erreichen, als in den höhern kontrapunktischen Formen, die ja eben desshalb schon oft und längst von allen schwächern Tonsetzern für unpopulär und von dem ungebildetern Theil der Hörer für ungeniessbar erklärt worden sind. Selbst der Verstand würde bald inne werden, dass er nur ein leeres und interesseloses Spiel treibe, zu bemerken, dass z. B. in der Fuge das Thema jetzt in einer andern Stimme, oder verkehrt, oder vergrössert, oder zergliedert auftrete, jetzt eine Engführung, jetzt ein Zwischensatz gemacht, ein neues Subjekt eingeführt werde u. s. w., — vorausgesetzt, dass die Fuge in alle diesen Wendungen und Formen nichts Anders wollte, als eben ein Spiel mit Tonformen zu sinnlicher und Verstandesergötzung. Der Gipfel der Abgeschmacktheit und Zweckwidrigkeit wären aber jene achtstimmigen Chöre eines Bach in den Motetten, oder der hohen Messe und alle gleichartigen Werke, die dem blos sinnlichen Genuss Suchenden und Kennenden wie der brodelnde Hexentopf einer wahnwitzigen Alten zusprechen müssen.

Zweitens wären die Symphonien und Opern eines Beethoven oder Mozart eben soviel pedantische Verirrungen. Wenigstens würde eine Rossini'sche Oper, — etwa der erste Akt seines Barbier von Sevilla, in dem die süssesten Weisen und Koloraturen, eine stets angenehm, abwechselnd weich und volltönende Instrumentation, ein stets klärer leichtfasslicher Rhythmus, kurz alle sinnlichen Reize uns unausgesetzt und unnablässig umschmeicheln, — jeder Gluck'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen, Spohr'schen, Weber'schen Oper bei Weitem vorzuziehen sein.

Drittens müsste unser Orchester ganz umgeformt werden, wir müssten mehr Kling und mehr Klang, mehr Süsskitzelndes und mehr massig Erschütterndes herbeischaffen. In Hinsicht auf den Klang gäb' es überhaupt dann keine unzulänglichere Kombination, als das Quartett; wir müssten statt der schwirrenden schneidenden Geigen vielmehr Silber- oder Glasglöckchen, sogenannte Glasharmoniken, oder wirkliche Harmoniken erklingen lassen, deren Klang unstreitig süsser und heller, sinnlich reizender ist. — Und was der Folgen mehr wären!

Aber ist denn das auch die wirkliche Meinung der Herren? — Ist es nicht vielleicht nur eine falsche Erklärung des Herrn Dehn?

Es ist nur zu sehr Ernst damit, und keineswegs bei dem Jüngsten der alten Schule allein. Allerdings wird man die Folgerungen aus dem Grundgedanken nicht anerkennen wollen; aber nichts desto

Digitized by Google

weniger liegt er den meisten Reflexionen der alten Harmonielehre als wahrer Bestimmungsgrund unter.

Gleich die erste Untersuchungsreihe der alten Theorie, von den Konsonanzen und Dissonanzen*), beruht auf der blos sinnlichen Unterscheidung von Wohlklang und minderm Wohlklang oder Uebelklang. Wir werden diesen Punkt bald besonders erwägen.

Zunächst schliesst sich die Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen**) an, wodurch das von ihnen scharf angetastete Gehör wieder zufrieden gestellt werden soll.

Der alte Streit gegen die systematische Konstruktion des Mollgeschlechts (wie sie G. Weber***) ganz richtig aufgestellt), der noch immer in wer weiss wie viel Köpfen und Büchern fortmurrt, hängt nur daran, dass man den Schritt der systematisch unvermeidlichen übermässigen Sekunde in der Tonleiter für das Ohr zu herb findet.

Die wenigen nur in Verboten bestehenden Lehren über Melodie (S. 16) haben wieder keinen andern Grund†), als die Rücksicht auf das sinnlich leicht Eingehende. Dasselbe ist von den Regeln in Bezug auf Sekund-, Quart-, Quintparallelen, und was weiter dahin gehört††), zu sagen. — Nicht unerwähnt darf bleiben, dass G. Weber in diesen Lehrabschnitten wacker aufgeräumt, eine gute Anzahl von Vorurtheilen, Uebereilungen u. s. w. aufgedeckt hat und dass es nicht seine Schuld ist, sondern wieder ein Zeichen von dem Zustande der Lehre, wenn die meisten seiner Nachfolger geruhig — als wäre kein Weber dagewesen — bei den alten Sprüchen geblieben. Aber über den Grundsatz ist auch Weber nicht hinausgekommen.

Der Standpunkt der alten Lehre ist also wohl richtig angegeben; auch in Bezug auf Dehn, wie sich noch weiter zeigen wird.

Demungeachtet will ich die Vermuthung nicht zurückhalten, dass es ihm vielleicht bei seiner Definition um etwas Andres zu

*) Weber, Th. 1, S. 279. Albrechtsberger, Th. 1, S. 8, Th. 2, S. 4. D. G. Türk's Anweisung zum Generalbassspielen, §. 8—11. Koch's Anleitung zur Komposition, Th. 1, S. 49.

**) Weber, Th. 1, S. 291. Koch, Th. 1. S. 153.

***) Weber, Th. 2, S. 13 (dem sich Dehn anschliesst). Albrechtsberger, Th. 1. S. 65, Th. 2, S. 12, Koch Th. 1, S. 33. André Th. 1, S. 38. Vergl. meine allg. Musiklehre S. 48 (der zweiten Ausgabe) und die Kompositionslehre.

†) Weber, Th. 1. S. 145. Dehn, S. 156. Türk §. 53. Vergl. meine Kompositionslehre Th. 1. über Singbarkeit.

††) Weber, Th. 4, S. 39, 45, 46 u. a. Türk §. 54, 55 u. a.

Digitized by Google

thun war, als um jenen Grundsatz, den er zum Theil vielleicht unwissentlich befolgt.

Nach seiner Berufung auf Herbart darf man annehmen, dass er einen höhern Inhalt der Musik, als den blos formellen — Tonverbindungen u. s. w., die sinnlich empfunden und verständig erkannt werden, ohne weiteres Resultat für die höhern Geistesthätigkeiten — ebenfalls nicht anerkennt; und so hat er vielleicht mit jener Bestimmung nur die Zumuthung ablehnen wollen, dass seine Lehre, oder überhaupt die Kompositionslehre, auf jenen höhern bewusstvollern Gemüths- und Geistesantheil hinzuleiten oder überhaupt Rücksicht zu nehmen habe.

Hierin steht er nun wieder auf gleicher Linie mit allen seinen Vorgängern; nur dass diese bisweilen einen höhern Begriff von der Tonkunst an die Spitze stellen, ohne ihm weitere Folge zu geben, und wegen der fernern Bildung auf „die Aesthetik" verweisen, wie wir S. 21. von Weber erfahren haben. Allein die arme Aesthetik muss den Tonlehrern in wunderlicher Weise zu den entgegengesetztesten Zwecken dienen. Fragt man am Schluss alles dessen, was sie in ihren Büchern zu sagen wussten: ob damit nun die Bildung vollendet sei? — und können sie sich nicht bergen, dass man mit der ganzen Harmonie- und Kontrapunktlehre doch noch nicht dahin gelangt sei, eine Symphonie oder Sonate, geschweige eine Oper oder ein Oratorium zu schreiben: so berufen sie sich fluggs auf die Aesthetik, die das Weitere mittheilen werde; — was denn bis diese Stunde noch niemals eingetroffen ist. Tritt ihnen dann aber die Aesthetik von aussen nahe, — sei es in der Gestalt eines Philosophen von der strengen Observanz, der mit eisenbewehrter Ferse durch die Blumenbeete der Kunst einherstapft und uns dann überall die Spuren seines spekulativen Systems zeigt; sei es in der milden Form eines ästhetisirenden Dilettanten, der die Tongedanken nach seinen subjektiven Rührungen und Einfällen (wie jener Botaniker die Blumen nach dem Geruche) begreifen will, — so sagen sie hochgemuth: das sei eitel Philosophie und nicht praktisch, könne dem Tonsetzer und Tonlehrer nicht helfen.

Sie haben nur desswegen hierin Recht, weil ihre Kompositionslehre (wie schon S. 12 bemerkt) noch gar nicht bis dahin reicht, wo eine Aesthetik mit Erfolg angeknüpft werden kann. Ihr Unrecht aber besteht darin, dass sie diese Lehre, die S. 56 bezeichnete Erkenntniss, noch nicht bis zu jenem Punkte geführt haben und den Fortschritt dahin ignoriren möchten. Die Chinesen

Digitized by Google

erzählen allerdings von einer seltsamen Pestilenz, die sie einst beim Schopfe*) gefasst und Viele getödtet habe, die aber sofort verschwunden sei, nachdem ihr Kaiser, der Schwager der Sonne, erklärt, er wolle nichts mehr von der Krankheit wissen. Ob dergleichen auch in Europa gelingen könnte, möchte wohl ein wenig zweifelhaft sein. Gewiss aber ist, dass es eine Unwissenheit im Wollen gibt, die sich rein dünkt"**), die darin besteht, dass man sich aus Bequemlichkeit oder Eigennutz, Hochmuth oder Neid und Furcht erst absichtlich in die Lage setzt, nicht wissen, nicht gewiesen werden zu können und sich dann in der Unwissenheit, innerlich oder laut, als einen Unverschuldeten für rein ausgeben möchte. In dieser Schuld sind die Lehrer, die ihr eignes Bewusstsein von dem Gegenstand ihres Berufs unterdrücken und sich und Andern verleugnen, die auch vor jedem ihnen kommenden Fingerzeig die Augen schliessen, um nur in der gewohnten Bequemlichkeit ihrer Lehrhandthierung verbleiben zu können, oder auch die saure Mühe, die sie sich und der Jugend unnöthig, aus Scheu vor der rechten Arbeit (S. 57) machen, sich gar noch als Verdienst anzurechnen. So hat man an den Belehrungen Weber's, an den Mahnungen Reicha's, an dem denkwürdigen Fortschritte Logier's gesündigt, — und so könnte es noch ein Jahrhundert fortgehen, wenn die Welt so lange zusehen wollte. Indess — sie haben nun einmal nicht gewollt. Daher verlasse ich ebenfalls einstweilen alle weitern und höhern Intentionen und folge ihnen in ihre Sphäre, um hier ihr Werk zu erkennen.

*) Buchstäblich wahr.

**) Hamann, Beilage zu'n Denkwürdigkeiten des seligen Sokrates; von einem Geistlichen in Schwaben. Halle 1773. S. die Roth'sche Ausgabe von Hamann's Schriften, Theil 4. S. 135.

Digitized by Google

Uebersicht der alten Lehre.

Zur Vorbereitung der weitern, in das Einzelne gehenden Prüfungen überblicken wir vorerst den Inhalt der Harmonielehre im Allgemeinen und folgen dabei dem dehn'schen Lehrbuche, das nicht mehr und — den Hauptrubriken nach — nicht weniger, als seine Vorgänger, enthält. Eine Reihe von geschichtlichen und litterargeschichtlichen Notizen, die Dehn zugegeben hat, bleibe hier unerwähnt, da sie, nach der Ansicht des Verfassers selbst (S. VII) zu anderm Zwecke mitgetheilt, nicht eigentlich der Harmonielehre angehören. Später wird von ihnen die Rede sein.

Abgesehen von den Elementarkenntnissen, die Dehn, wie Weber und Andre abhandelt (wiewohl sie, z. B. Notenkenntniss, bei jedem Kompositionsschüler ganz oder grösstentheils vorausgesetzt werden dürften), beginnt der Unterricht S. 72 mit der Lehre von den Intervallen, den Verhältnissen zweier Töne zu einander, und mit der Unterscheidung derselben in konsonirende und dissonirende.

Hierauf folgt S. 87 die Aufzählung und mannigfache Abtheilung der Akkorde und der Versuch ihrer systematischen Konstruktion, ihre Umkehrung und Auflösung.

Das bis hierher abgehandelte nennt der Verfasser den theoretischen Theil; S. 135 beginnt der praktische Theil.

Hier wird zuerst die Lehre von den Signaturen (Generalbassschrift) gegeben.

Sodann wird S. 147 die Gestaltung der Akkorde hinsichts der verschiednen Lage ihrer Töne, die enge und weite Harmonielage, Verdopplung und Auslassung der Akkordtöne gewiesen.

Dies führt S. 152 eine Erklärung über Stimmen, Stimmfortschreitung und Führung verschiedner Stimmen mit einander, dann auch die Betrachtung der Quinten- und Oktavenfolge und des Querstandes herbei.

Jetzt wird S. 181 die Folge von grossen und kleinen Dreiklängen, dann von Sextakkorden, dann von Quartsextakkorden

derselben, — ferner die Behandlung des verminderten Dreiklangs, des Dominantakkordes (S. 193) und andrer Harmonien gewiesen.

Nun folgt S. 227 die Modulationslehre, mit einer Betrachtung (S. 232) über die Verwandtschaft der Tonarten.

Die Modulationslehre führt S. 246 zu der Lehre von den Tonschlüssen, nebst den Trugschlüssen und dem Orgelpunkte.

Da nun bei jenen der sogenannten guten und schlechten Takttheile Erwähnung geschehen, so folgt S. 264 die Elementarlehre vom Takt u. s. w., Tempo und Metronomen.

Zuletzt erhalten wir S. 283 die Kunde von Vorhalt, Vorausnahme und Durchgang.

Soweit geht die Lehre.

Für jetzt mache ich dabei nur auf einen einzigen Punkt aufmerksam.

Das Aeusserste, was in akkordischer oder modulatorischer Beziehung hier gewiesen worden, ist die Beziehung eines Akkordes auf seinen nächsten, in dem Falle, dass der erstere sich in den zweiten bewegen (auflösen) muss oder aufzulösen geneigt ist; dann die vorherbestimmte Folge mehrerer Septimenakkorde u. s. w. in den sogenannten harmonischen Sequenzen. Ich habe also gelernt

1) dergleichen Sequenzen (die alle längst bekannt und gebraucht sind) zu machen,

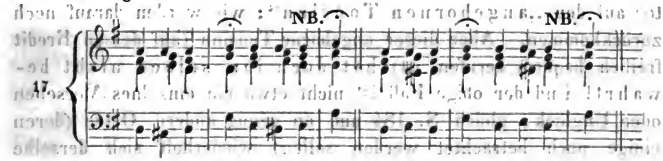
2) gewissen Akkorden ihre Auflösung zu geben, das heisst: einen andern bestimmten Akkord folgen zu lassen.

Welche Harmonien aber, hiervon abgesehen, zu einander gehören, einander die nächstliegenden sind, am schicklichsten verbunden werden, — darüber ist weder in Dehn's Lehrbuch, noch in allen frühern*) Belehrung zu finden.

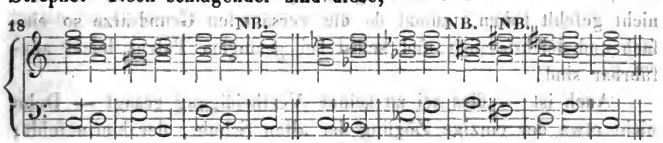
*) Nur Logier und André, dem seine grosse praktische Tüchtigkeit zu statten kam, sind hier auszunehmen. Aber der Letztere ging darauf aus, alle möglichen Verbindungen gleichsam als fertiges Material aufzuspeichern, was denn freilich sowohl unausführbar, als aus dem pädagogischen Gesichtspunkte zweckwidrig befunden werden muss. Unendlich tiefer und geistvoller, als alle, hat Logier geblickt; aber leider verging ihm in dem mit Mechanik überfüllten, für Musik wenig Zeit und Andacht habenden England der künstlerische Sinn (oder er musste ihn unterdrücken) und so brachte er das tief Erkannte in die Form von mechanischen Gesetzen, die der schnurgerade Gegensatz der künstlerischen und darum der Tod des künstlerischen Geistes im Zöglinge sind. Sein System konnte und kann nicht bestehen, aber sein Verdienst und die Bewunderung seines Scharfblicks ist der steten dankbaren Erinnerung und Fortdauer würdig.

Digitized by Google

Es wäre daher wohl möglich, dass man alle Regeln dieser sämmtlichen Lehrbücher befolgte und dabei dennoch widrige Verbindungen, ja musikalischen Unsinn zu Wege brächte, so wie es möglich und oft zum Scherz ausgeübt worden ist, lauter richtige Redeformeln und Worte so mit einander zu verbinden, dass sie zusammen einen lächerlichen Unsinn geben. Nach Beispielen brauchen wir nicht weit zu suchen; unser Verfasser liefert sie selbst. Widrig und unangemessen schliesst er die vierte Strophe eines im Anhang mit vier Bässen behandelten Chorals („So gehst du nun, mein Jesu, hin") in zwei Bearbeitungen mit zwei Molldreiklängen —



(beiläufig eine sehr arme Behandlung), deren Trübniss schon ohne alle Sachkenntniss von jedem frischen, unverderbten Sinn erkannt wird, die gar nicht geeignet sind, einen Schluss zu bilden, und zu denen keine weitere Veranlassung war, als die sclavische und dabei ungeschickt fehlgreifende Nachahmung der vorhergehenden Strophe. Noch schlagender sind diese, —



S. 182 gegebnen Sätze, zumal der letzte. Jeder einzelne Schritt (allenfalls auch der wunderliche Schluss des ersten Satzes mit einer sogenannten Ohrenquinte, die als Schluss und in dieser Lage der Töne*) auffallend wird) kann regelrecht heissen und in einer sinnvollen Verbindung brauchbar sein. Aber den Verein aller wird schon der natürliche Sinn, ohne tiefere Ergründung, befremdend und im zweiten Satze geradezu sinnverwirrend, widersinnig finden. Der tüchtige Praktiker durchschaut sogleich, worin (namentlich im zweiten Satze) der Grund des Missgriffes liegt: in der zusammen-

*) Ich muss wegen des Nähern auf meine Kompositionslehre, Th. 1, verweisen.

Digitized by Google

hanglosen, aller Folgerichtigkeit entbehrenden Modulation. Aber die dehn'sche, sowie die alte Lehre überhaupt hat davor nicht bewahren können.

Wir haben zuvor (S. 65) das Geständniss empfangen, dass die alte Harmonie- und Generalbasslehre nicht hinreiche, zu irgend einer gegebnen Melodie, — wäre sie auch so einfach, wie eine Choralmelodie, — einen Bass (Begleitung) zu setzen. Was ist aber von dieser Lehre zu halten, wenn sie uns obenein bei der Aneinanderfügung weniger Akkorde nicht einmal vor der Gefahr musikalischen Unsinns bewahren kann? —

Bei einer ähnlichen Gelegenheit (S. 156) verweist unser Autor auf den „angebornen Tonsinn"; wir werden darauf noch zurückkommen. Aber dieser angeborne Tonsinn (auf dessen Kredit freilich bequem berufen ist) hat doch ihn selber nicht bewahrt! Und der obige Fall ist nicht etwa ein einzelnes Versehen oder Unglück; gleich S. 184 und an genug andern Orten (deren einige noch betrachtet werden sollen) wiederholt sich derselbe Fehlgriff. —

Nun wird man mir entgegnen: der Autor sei kein Komponist, sondern ein Theoretiker. — Aber er will ja Komposition, oder etwas dazu Gehöriges lehren! Und die andern Lehrer der alten Schule, die, zum Theil wenigstens, auch Tonsetzer waren, haben ja dieselbe Versäumniss begangen; sonst würde ihr Nachkomme nicht gefehlt haben, zumal da die versäumten Grundsätze so einfach und leichtfasslich und selbst bei geringem Talent leicht ausführbar sind!

Auch ist — dies sei zu seiner Vertheidigung gesagt — Dehn nicht etwa der einzige Zögling der alten Schule, der hierin fehlt; es würde leicht sein, zahlreiche fremde Beispiele — wenn auch nicht so überschwängliche — anzuführen. Freilich bei den Komponisten, bei jedem unsrer Meister, — da wäre wohl besserer Rath zu holen gewesen, wenn man sich nur ernstlich bemüht hätte, sie gewissenhaft zu fragen. Mancherlei Belege finden sich dazu in meinem Lehrbuche.

Nun ist es Zeit, in das Einzelne einzugehen.

Digitized by Google

Konsonanz und Dissonanz.

Die Lehre von Konsonanz und Dissonanz ist von Alters her Grundstein der Harmonie- und Satzlehre, eine Zeit lang auch der Tummelplatz seltsamer Streitigkeiten gewesen. Auch unser Autor stützt sich auf sie, und zwar auf eine zum Theil ihm eigenthümliche Weise; wir haben also wohl Anlass, sie etwas genauer anzusehen*).

Schon der natürliche Sinn bemerkt sehr leicht, dass gewisse Töne (z. B. *c-g*, *c-e*) besser, angenehmer zusammenstimmen, gewisse andre (z. B. *c-h*, *c-cis*) weniger oder gar nicht. Den Grund dieser mehrern oder mindern Annehmlichkeit für den Gehörsinn hat die Akustik längst in dem mehr oder weniger einfachen Verhältnisse der Geschwindigkeit, in welcher die Schwingungen der nach oder miteinander erklingenden Tonkörper erfolgen, aufgewiesen. Von dieser Wissenschaft aus ist längst bekannt, dass die Schwingungszahlen folgender Töne sich verhalten, wie die hier übergesetzten Zahlen;

$$\overset{1}{C} : \overset{2}{c} : \overset{3}{g} : \overset{4}{c} : \overset{5}{e} : \overset{6}{g}$$

dass das nächste Verhältniss in der stetigen Progression dieser Zifferreihe, — 6 : 7, — auf einen Ton führen müsste, der zwar etwas zu tief, in unserm Tonsystem aber für nichts anders, als für das nächste (eingestrichne) *b* zu nehmen wäre; endlich, dass man in weiterer Progression abermals auf die Oktave des Grundtones, dann auf dessen None,

$$\overset{1}{C} : \overset{2}{c} : \overset{3}{g} : \overset{4}{c} : \overset{5}{e} : \overset{6}{g} : \overset{7}{b} : \overset{8}{c} : \overset{9}{d}$$

und so fort — kommen würde. Angenommen also, zu einem Tone

*) Das Nöthigste ist schon in der allg. Musiklehre (S. 42 der neuen Ausgabe) und in der Kompositionslehre Th. I. gesagt, weil bei der Ausarbeitung dieser Bücher das zeitige Erscheinen der vorliegenden Schrift noch nicht feststand.

Digitized by Google

gehörte in bestimmter Zeit eine Schwingung*), so würden zu dessen Oktave in gleicher Zeit zwei Schwingungen (also noch einmal so schnelle), zur nächsten Quinte drei Schwingungen u. s. w. erfodert; — oder: die Oktave hat das Verhältniss 1 : 2, die Quinte 2 : 3, die Quarte 3 : 4, die grosse Terz 4 : 5, die kleine Terz 5 : 6, die kleine Septime ($c : b$) 4 : 7 und so fort.

Ist nun die durch diese Schwingungsverhältnisse (vergl. S. 48) „in unserm Ohr erregte Empfindung eine mehr oder weniger angenehme, so nennt man die durch die Schwingungen erregten Töne mehr oder weniger konsonirende Zusammenklänge; ist diese Empfindung aber mehr oder weniger unangenehm, so nennt man die Töne mehr oder weniger dissonirende Zusammenklänge.“ So spricht sich die Akustik aus; die Erklärung ist absichtlich aus einem der neuesten Lehrbücher**) entlehnt, übrigens mit denen der Vorgänger übereinstimmend.

Dehn drückt sich etwas abweichend aus. „Der Zusammenklang eines höhern und tiefern Tons (sagt er S. 79) hat für das Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist, entweder etwas Beruhigendes, oder erweckt das Verlangen nach einer Beruhigung. Die Zusammenklänge ersterer Art heissen Konsonanzen, die der andern werden Dissonanzen genannt.“ Allein diese Ausdrücke sagen dasselbe, nur in einer etwas unpassenden Form. Alles, was wir hören, übt eben einen Reiz auf unsern Gehörsinn und setzt unsre Seele in die Thätigkeit einer wenigstens sinnlichen Wahrnehmung; Thätigkeit ist aber der Nichtthätigkeit oder Ruhe entgegengesetzt und darum liegt in den obigen Ausdrücken etwas Unpassendes. Man könnte in gewissem Sinne nur sagen: Konsonanzen seien weniger, und Dissonanzen mehr beunruhigend oder anreizend.

Will man sich nun jener Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz (die bekanntlich auch in die Sprache des gewöhnlichen Lebens übergegangen sind) zu allgemeinen Andeutungen bedienen: so ist dagegen nichts zu sagen; so reden wir z. B. von südlichen Ländern oder wärmerm Klima im Vergleich zum unsern, ohne dass

*) Nur um grösserer Anschaulichkeit willen bedient man sich der einfachsten Zahlen. Eigentlich aber erfodert bekanntlich der tiefste vernehmbare Ton (nach Chladny) eine Anzahl von 30 bis 32 Schwingungen auf die Sekunde, so dass die obige Progression 30 : 60 : 90, oder 32 : 64 : 96 u. s. w. heissen müsste.

**) Bindseil, Akustik, S. 653.

Digitized by Google

daheil genauen Unterschieden wird, ob wir Süddeutschland, Italien oder Afrika meinen.

Sobald aber diese Ausdrücke Grundbegriffe in der Kunstlehre bezeichnen, sogar derselben als Grundlage dienen sollen, müssen wir uns entschieden entgegensetzen.

Denn erstens bezeichnen sie ein Verhältniss (des mehrern oder mindern Wohlklangs), das in der Kunst, wenn man sie aus höherm Gesichtspunkt, als dem des sinnlichen Reizes (S. 67) betrachtet, nur die untergeordnetste Bedeutung hat, mithin der darauf gebaut werden sollenden Erörterung oder Lehre sogleich eine unangemessene, oder vielmehr falsche Richtung giebt*).

Zweitens ist die ganze Unterscheidung eine unbestimmte und oberflächliche; ersteres, — wie schon der Ausdruck des Akustikers (S. 78) andeutet, — weil es viele Grade des Kon- und Dissonirens giebt. Sie wirft (wie wir gleich sehen werden) Verhältnisse zusammen, die sich bedeutend von einander unterscheiden und die der Musiker keineswegs oberflächlich, in Pausch und Bogen, sondern genau kennen lernen muss. Dem Musiker kann es nichts helfen, wenn man ihm sagt Oktav und Quinte seien Konsonanzen, Sekund und Septime seien Dissonanzen; er muss jedes dieser Intervalle für sich erkennen und gebrauchen lernen.

Drittens ist die Unterscheidung eine ganz willkührliche. Die Verhältnissreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 ... ist eine stetige Progression, in der jeder Schritt zu einem komplizirtern oder schwerern Verhältnisse führt; 2 : 3 ist ein weniger einfaches Verhältniss, als 1 : 2; 6 : 7 weniger einfach, als 5 : 6. Aber jeder Fortschritt ist ganz gleichmässig und es ist in ihm durchaus kein Grund vorhanden, anzunehmen, dass das Schwierigere (weniger Einfache, Beunruhigendere u. s. w.) eben bei diesem und nicht bei jenem Punkt angebe. — Daher ist auch in der That oft über die Gränze des Konsonirens gestritten worden und man hat mit noch feinern Abstufungen nachhelfen, die Konsonanzen so-

*) Hier haben wir gleich die Bestätigung der Besorgniss (S. 40), ob auch wirklich unsre Theoretiker ihrer eignen Ueberzeugung folgen? So viele auch im Eingang ihrer Lehre die Musik eine Kunst, die Gefühle erregen solle u. s. w., nennen: alle kommen dann doch auf die Konsonanzenlehre und bauen auf ihr, nicht auf jenem, ihrem Grundgedanken, weiter. Selbst G. Weber, der die Konsonanzenlehre widerlegt, ist im Grunde niemals über den ihr zum Grunde liegenden Gedanken hinausgekommen.

Digitized by Google

wohl als die Dissonanzen in vollkommne und unvollkommne theilen wollen, was denn eben so wenig genügen konnte, da jedes einzelne Intervall ein weiter entlegnes besonderes Verhältniss ist.

Viertens ist die ganze Unterscheidung — wie man sie auch ausführen mag — für die Musiklehre noch aus einem zweiten Grunde **zu unbestimmt**, weil man nämlich unter der Rubrik Dissonanz die verschiedensten Dinge zusammenbringt: gewisse Intervalle, gewisse Töne in Akkorden, und hier wieder verschiedne Töne in gar vielen verschiednen Akkorden, — Vorhalte und Vorausnahmen, Durchgänge und Hülfstöne der mannigfachsten Art.

Fünftens ist die ganze Unterscheidung für die Musiklehre (auch für die alte Harmonielehre) **eine vollkommen müssige und unnütze**, weil sich auf sie **auch nicht eine einzige Regel** zurückführen lässt. Man kann z. B. nicht sagen, dass alle Dissonanzen diesen oder jenen Weg nehmen müssten, denn sie nehmen auch nach der alten Lehre verschiedne; Durchgänge und Vorhalte z. B. gehen bald auf- bald abwärts; Dissonanzen in den Akkorden werden bald auf- bald abwärts aufgelöst, z. B. *gis* in *c-e-gis* aufwärts, *gis* im Dominantakkord auf *ais* abwärts. Man kann nicht sagen, dass Dissonanzen einen bestimmten Weg nehmen (sich auflösen) müssten *), Konsonanzen aber frei gingen; in *g-h-d-f* z. B. folgen Grundton und Terz eben sowohl einem bestimmten Gesetz als *f*, und wiederum giebt es für *f* eben so viel Ausnahmen, wie für *g* und *h*. Doch ich bin zu weitläufig. **Denn die ganze Irrlehre ist schon seit zwanzig Jahren widerlegt**, und zwar durch G. Weber in drei Auflagen seines Lehrbuches **). Das hindert aber unsre Tonlehrer nicht, wieder mit Kon- und Dissonanz auszuholen, als habe es niemals einen Weber gegeben. Freilich war es leichter, ihm gegenüber zu schweigen, als ihn zu widerlegen.

Doch es muss zuletzt noch ein Zusatz von Dehn betrachtet werden.

In der Regel hat man die Intervalle, welche durch die Verhältnissreihe

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

und ihre Umkehrung ausgedrückt sind, also z. B.

C : c : g : c' : e' : g'

*) Hierhin zielt eigentlich Dehns abweichender Ausdruck S. 78.

**) Theorie u. s. w. Th. I. S. 284.

oder: Oktav, grosse Quinte, grosse Quarte, grosse und kleine Terz und ihre Repliken, kleine und grosse Sexte für Konsonanzen, alle übrigen Intervalle aber für Dissonanzen erklärt, so dass die Reihe der Dissonanzen mit der kleinen Septime (4 : 7; *c* : *b*) anfängt. Der Scheidungspunkt ist willkührlich, hat aber — wenn überhaupt von Kon- und Dissonanz in der Tonlehre die Rede sein soll — einen guten Grund, weil mit jenem ersten Dissonanzverhältnisse der erste Dissonanzakkord (der Dominantakkord, z. B. *c-e-g-b*) eintritt.

Nun hätte zwar auch schon früher eine Gränze gezogen werden können (wie man denn auch eine solche nach der 3 gezogen, Oktav und Quinte vollkommne Konsonanzen, die andern unvollkommne genannt hat); nicht wohl lässt sich aber begreifen, wie man ein Verhältniss aus der Mitte heraus für dissonirend, für weniger einfach, als die folgenden, annehmen kann.

Gleichwohl ist dies geschehen. Es ist in älterer Zeit oft und heftig behauptet (und wiederum dagegen gestritten) worden, die Quarte sei Dissonanz, während man einig war, die grosse und kleine Terz (und Sexte) für Konsonanzen zu erachten. Der Knoten dieses seltsamen Streites liegt darin, dass man nicht von der Quarte an sich, sondern von ihr als einem Bestandtheil dieses oder jenes Akkordes sprach und der eine Streiter diesen, der andre einen andern Akkord im Sinn hatte*).

Dehn sagt (S. 83): „die Quarte der Tonart**) wird von manchen Theoretikern unter die Konsonanzen gezählt, von guten Praktikern aber als eine Dissonanz behandelt.“ — Der Ausdruck erscheint etwas geschraubt. Es fragt sich zuerst: ist die Quarte Konsonanz oder Dissonanz; nachher erst: wie wird sie behandelt?

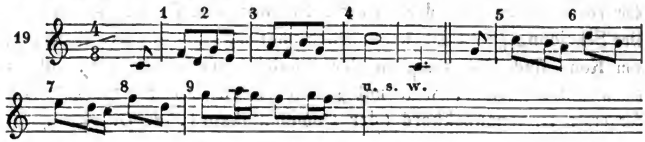
Nun findet sich in der Verhältnissreihe kein Grund, die Quarte für dissonirend zu halten, wenn man die Terzen für Konsonanzen annimmt; vielmehr ist das Verhältniss 3 : 4 einfacher, wie das 4 : 5, oder 5 zu 6. Und da alle grosse Quarten (von denen hier allein die Rede ist) gleich sind, so ist noch weniger abzusehen, war-

*) G. Weber, Th. 1. S. 288 giebt wenigstens einige weitere, aber genügende Notiz.

**) Der Ausdruck ist ungenau; der Verfasser meint die Quarte der Tonika, also in *C*dur *c-f*. Quarten der Tonart giebt es mehr, für jede Stufe der Tonart eine; z. B. in *C*dur ausser *c-f* noch *d-g*, *e-a*, *f-h*, *g-c*, *a-d*, *h-e*.

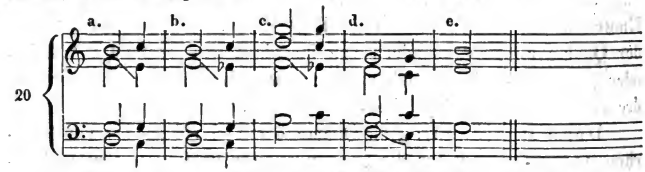
Digitized by Google

um die Quarte der Tonart (Tonika) anders klingen soll, als eine andre ihr gleiche. Niemand wird, auch nach blossem Urtheil seines Gehörs in diesen Melodien



unter den neun bezifferten Quarten einen Unterschied, die erste und achte dissonirend, die andern aber konsonirend finden.

Woher nun die Meinung unsers Autors? — Er bemerkt S. 85 nochmals, dass nur von der Quarte der Tonart die Rede sei und fährt fort: „Die Quarte der Tonart ist Dissonanz; wo sie nun in einem Akkorde vorkommt, wird sie auch als Dissonanz behandelt.“ Und wie beweist er dies? — „Zum Beispiel, die Quarte der Tonart *C*dur und *C*moll heisst *f*, und dieses *f* wird in den folgenden Akkorden, die sämmtlich zu *C*dur oder *C*moll gehören, allemal aufgelöst.“



Wer nun gar nichts von Musik versteht, meint hier wenigstens drei oder vier Fälle vor sich zu haben; denn er zählt ja bei a b c d drei oder vier Verschiedenheiten heraus und der Lehrer spricht ja von „Akkorden, die sämmtlich“ —, also von mehrern Akkorden. Das ist aber der erste kleine Irrthum; diese „sämmtlichen Akkorde“ sind bekanntlich blos die Umkehrungen eines einzigen. Der Beweis enthält also vorerst nichts, als die Wahrnehmung,

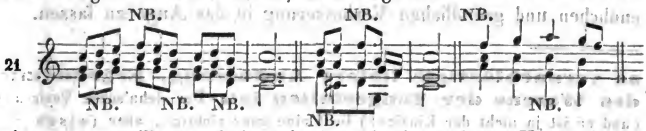
dass in einem einzigen Akkorde, *g-h-d-f* das *f*, der vierte Ton der Tonleiter, sich nach *e* auflöse;

und dabei ist es der zweite kleine Irrthum, dass dies „allemal“ geschehe*).

*) Das Nähere darüber, hier nicht hingehörig, mag in Weber's oder meinem Lehrbuche nachgelesen werden. Einiges davon weiterhin.

Digitized by Google

Natürlich wird Jedermann nun fragen: ob denn das bei andern Akkorden auch der Fall sei? Keineswegs. Noch nie ist es einem Musiker, oder auch nur einem Theoretiker (bei Weitem nicht alle Theoretiker sind Musiker) eingefallen, zu behaupten: *f* in *C*dur oder *C*moll müsse sich in den Akkorden *d-f-a*, *f-a-c*, *f-as-c* irgend wohin auflösen; es bewegt sich —



wie es nur will, so frei, wie irgend ein anderer Harmonieton. Wahrlich, man muss sich vor jedem Dorfschulmeister und Stadtpfeifer schämen, darüber noch zu reden!

Also in jenem einen Akkorde (und in ein Paar mit diesem zusammenhängenden, *g-h-d-f-a*, *h-d-f-a* u. s. w.) hat *f* die Neigung (mehr kann nicht gesagt werden) sich nach *e* oder *es* zu bewegen, aufzulösen.

Aber ist das desswegen, weil es die Quarte der Tonart ist? — Hier kommen wir auf den dritten und sehr grossen und dicken Irrthum.

Kann denn in dem Akkorde *g-h-d-f* und seinem Anhang und allen Umkehrungen *f* als Quarte von *c* aufgefasst werden, da doch gar kein *c* vorhanden ist? — Angenommen, *c-f* wär' eine Dissonanz: klebt denn diese Eigenschaft des Intervalls *c-f* an dem einen einzelnen Tone? — Ein einzelner Ton ist weder Konsonanz noch Dissonanz, er kann nur in Bezug, in Verhältniss zu einem andern Tone konsoniren oder dissoniren, denn Konsonanz und Dissonanz bezeichnen ja nur (S. 78) das mehr oder weniger angenehme, beruhigende u. s. w. Verhältniss zweier Töne zu einander! und natürlich kann also derselbe Ton mit einem andern Tone (z. B. *f* mit *a* oder *c* oder *d*) eine Konsonanz, mit einem dritten (z. B. *f* mit *g* oder *e* u. s. w.) eine Dissonanz bilden. Wie kann nun in *g-h-d-f* irgend etwas darauf ankommen, dass *f* mit einem gar nicht daselbst vorhandnen Tone, *c*, dissonirt? —

Dieser Missgriff ist in der That so stark, so — nicht-lehrermässig, dass man das Ganze für einen Druck- oder Schreibfehler ansehen möchte*), wenn nicht unglücklicherweise der Ver-

*) Wie ist er darauf gekommen? — Hier können wir recht deutlich gewahr werden, **wie unentbehrlich die von der alten Theorie**

fasser sein ganzes Akkordsystem darauf gegründet — oder zu gründen beabsichtigt und gemeint hätte.

Hierin steht er meines Wissens neu und einzig da. Wir könnten, da die alte Lehre mit diesem neuen Irrthume nichts zu schaffen hat, darüber hin gehen. Allein es ist doch Zeit, einmal recht ernstlich das musikalische Lehrwesen und die Nothwendigkeit einer endlichen und gründlichen Verbesserung in das Auge zu fassen.

---

so vernachlässigte tiefere Auffassung, Ergründung des Wesens der Tongestalten ist. Der dehn'schen Verirrung (und er ist ja nicht der Einzige!) liegt eine ganz richtige, aber falsch gedeutete und angewendete Wahrnehmung zum Grunde. Die Quarte als Bass eines Akkordes hat nämlich etwas Unruhiges oder Unsicheres an sich, weil man dem Bass anfühlt, dass nicht er Grundton sei, sondern die darüber liegende Quarte, nach der eben sowohl unser unbewusstes Tongefühl hinstrebt (eben weil sie der Grund, Grundton des Akkordes ist), als unsre Erkenntniss hinweiset. Daher ist z. B. der unstäte, unruhige Karakter des Quartsextakkordes zu begreifen, an dem wir den ruhigsten Akkord in der unruhigsten Lage sehen. Dies hat aber, wie man sieht, nicht seinen Grund in dem Intervall der Quarte, — sonst müsste man behaupten: die Quarte *c-f* ist in demselben Akkorde sowohl beunruhigend (in c-$\overset{\frown}{f}$-a-c) als nicht beunruhigend (in f-a-$\overset{\frown}{c}$-f)! — sondern es hat seinen Grund in dem Karakter und Sinn der umgekehrten Akkorde. Von solchen Quiproquo's wimmelt die alte Lehre; sie hat sich selbst entmannt in der zaghaften Vorstellung, man könne den Sinn der Tongestalten nicht tiefer erkennen.

Digitized by Google

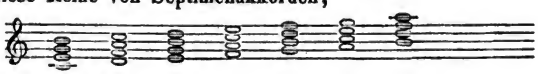
Dehn's Akkordsystem.

Die Aufgabe, den Musikschüler mit den vorhandnen Akkorden bekannt zu machen, ist stets in zweierlei Form gelöst worden.

Entweder hat man sich begnügt, alle Akkorde neben einander zu stellen und allenfalls äusserlich zu gruppiren, z. B. nach der in ihnen enthaltenen Tonzahl alle Dreiklänge (Akkorde von drei Tönen), Septimenakkorde (Akkorde von vier Tönen) u. s. w. in besondre Klassen zu bringen. So hat G. Weber*) erst zwischen leitereignen Akkorden (deren Töne insgesammt in einer einzigen Tonart liegen) und leiterfremden unterschieden, dann jede Stufe der Tonleiter als Grundton eines Dreiklangs und Septimenakkordes angenommen, in *C*dur z. B. diese Dreiklangsreihe,

22

und diese Reihe von Septimenakkorden,

23 

zusammengestellt.

Oder man hat mehr oder weniger klar erkannt, dass mehrere, oder alle Akkorde einen innern Zusammenhang, einen gemeinschaftlichen Ursprung haben, und hat von diesem Standpunkt aus eine genetische Entwickelung der Akkorde unternommen.

Hierbei hat auf diejenige Harmonie zurückgegangen werden müssen, deren Töne die einfachsten Verhältnisse zu einander haben. Mit Benutzung der S. 77 erwähnten akustischen Ermittelungen ist sonach in den Tönen, die sich wie

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

oder kurz: wie 4 : 5 : 6 verhalten, die erste der Harmonien (ich nenne sie den Urakkord) und in den Tönen der Verhältnissreihe

*) G. Weber, Th. 2. S. 39.

Digitized by Google

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7

die zweite der Harmonien aufgewiesen worden; wollte man die Verhältnissreihe erweitern, —

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9

so würde ein dritter Akkord vor das Auge treten, dessen Erklingen nur durch den mit 8 ausgesprochnen Ton — der aber die überflüssige und desshalb wegzuschaffende Wiederholung von 1, 2, 4 ist — verdunkelt würde. Die zwei oder drei Harmonien, die man mit diesem eben so einfachen, als wissenschaftlich und durch die künstlerische Praxis (wie wir nachher sehen werden) befestigten Verfahren ermittelt, sind aber

1) der grosse Dreiklang, z. B. *c-e-g*,

2) der Dominantakkord . . . . *c-e-g-b*,

3) der grosse Nonenakkord, . *c-e-g-b-d*;

und hierin sind auch alle Klassen wirklicher Akkorde*) vorgestellt: die Dreiklänge, die Septimenakkorde, die Nonenakkorde, — Akkorde von fünf Tönen.

Wie sich nun aus diesen zwei oder drei Stammakkorden**), oder aus dem einen Urakkord alle übrigen Harmonien durch Hinzufügung, Weglassung, Veränderung von Tönen entfalten, — aus welchen Antrieben und mit welchem Fug die Kunst diese Fortschritte thut: das mag für jetzt in der Kompositionslehre nachgelesen werden; vollständiger und tiefer hoffe ich es in der Musikwissenschaft zu begründen, da ich in der Kompositionslehre mich streng auf die künstlerische Aufweisung (gemäss der Bestimmung einer Kunstlehre) zu beschränken hatte. —

Wie geht nun unser Autor zu Werke? —

Auch er sucht Stammakkorde***) auf, unternimmt also eine systematische Entwickelung des Akkordwesens. Statt aber auf den Grund unsers Harmonie- und ganzen Musiksystems †) zurückzu-

*) Einige ältere Theoretiker, und mit ihnen zum Theil Dehn, nehmen auch Akkorde von sechs und sieben Tönen an; mit welchem Ungrunde, wird später zur Sprache kommen.

**) Ich lasse für diesmal dahingestellt, ob man bis zum Nonenakkorde vorschreiten und diesen als dritten Stammakkord annehmen will, da dieser Punkt hier nicht in Berührung kommt.

***) Er nennt sie unpassend Elemente. *C-e-g* kann wohl Grundlage, Stamm, Bestandtheil eines weitern Akkordes, z. B. von *c-e-g-b* sein, nicht aber Element heissen, da mit Element der nicht weiter zerlegbare Grundstoff bezeichnet wird.

†) Man vergleiche hierüber die, wenn auch zum Theil irre gehende, doch

Digitized by Google

geben, auf jene längst und allbekannte Verhältnissreihe und den Urakkord, — kommt er auf die unglückselige Verirrung zurück, die wir schon oben (S. 81) betrachten mussten, und will das Wesen und die Ableitung der Akkorde aus der Tonleiter, aus dem Verhältnisse jedes Akkordtones zur Tonika*) erkennen, selbst wenn diese Tonika gar nicht im Akkorde vorhanden ist. Hören wir ihn selbst, S. 103.

„Nachdem bisher die Verschiedenheit der Dreiklänge gezeigt worden ist, kommt es nun noch darauf an zu bestimmen, welche Dreiklänge und nach welchem Grundsatze diese als Elemente der zur Tonart gehörigen Hauptakkorde angenommen werden können. Mit dem Ausdruck Element wird derjenige Dreiklang bezeichnet, der nur aus gleichartigen Stoffen der Tonart, das heisst, entweder nur aus Konsonanzen, oder nur aus Dissonanzen derselben besteht, und nebenher die Tonart, zu welcher er gehört, entweder unmittelbar oder mittelbar zu erkennen giebt.“

— Wir wollen uns hier erinnern, dass unser Autor nicht blos Sekunde und Septime, sondern auch die Quarte zu den Dissonanzen zählt. Dies einmal (vergl. S. 83) angenommen, würden zu einem Tone, z. B. dem Tone *c*, welcher Tonika von *C*dur ist, die Töne *d*, *f* und *h* dissonirende Intervalle bilden, die Töne *c*, *g*, *a* und *c* (die Octav) konsonirende. Dabei versteht sich aber von selbst, dass jene Töne nicht Dissonanzen der Tonart heissen können (wie bei Dehn), sondern Dissonanzen der oder zu der Tonika; mit den andern Tönen der Tonart können sie bald konsoniren, bald dissoniren. Ginge man auf die dehn'sche Vorstellung ein, so käme man auf diese Widersprüche: die Quinte *f*-*c* ist (weil *f* dissonirt) eine Dissonanz, und die ihr ganz gleiche Quinte *c*-*g* ist das Gegentheil; die grosse Terz *f*-*a* ist eine Dissonanz, und die ihr ganz gleiche Terz *c*-*e* ist das Gegentheil, eine Konsonanz; oder allgemein ausgedrückt:

---

geistreiche und einsichtige Schrift: „Ideen zu einer Theorie der Musik v. A. Kretzschmer“ (Stralsund 1833) und meine Beurtheilung derselben in der L. allg. mus. Ztg. v. 1833 oder 1834.

*) Nicht geschickt braucht Dehn statt dieses allbekannten und geläufigen (von ihm selbst S. 78 erwähnten) Namens den des Grundtons der Tonart, z. B. S. 105, 106. Nun fehlt ihm ein eigner und präziser Ausdruck für Grundton des Akkordes und er nimmt dafür bald Bass bald Basston des Akkordes (z. B. S. 105, 106, 107, 109). Das ist aber falsch; der Bass oder Basston eines Akkordes ist nicht immer, und zwar nicht in den Umkehrungen der Grundton desselben.

Digitized by Google

B und A sind einander vollkommen gleich und vollkommen ungleich. — —

Doch zurück zu der Auseinandersetzung.

„Nur aus Konsonanzen der Tonart besteht der Dreiklang auf dem Grundtone und der Sexte der Tonart. Nur aus Dissonanzen der Tonart besteht der Dreiklang auf dem Leittone (der siebenten Stufe) der Tonart. Von den beiden Dreiklängen, die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen, giebt nur der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart dieselbe unmittelbar zu erkennen, nämlich durch Grundton und Terz derselben in Verbindung mit der Quinte der Tonart. Der nur aus Dissonanzen der Tonart bestehende Dreiklang auf dem Leitton derselben bezeichnet die Tonart, zu welcher er gehört, mittelbar, denn bei regelmässiger Fortschreitung seiner Intervalle löst er sich in Grundton und Terz der Tonart auf, z. B. *h-d-f* nach *c-e* oder *c-es*, also nach *C*dur oder nach *C*moll."

Dies die Grundlage seines Akkordsystems. — Ja, was soll man dazu sagen? wo anfangen, diese bodenlose Verirrung zu sondiren? —

Erstens. Was kümmert uns in allen Akkorden, ausser den die Tonika enthaltenden, die Tonika und das Verhältniss, das ein Akkordton in der Tonleiter zur Tonika hat? Was thut es, dass z. B. im Akkorde *g-h-d* der Grundton *g* unter Andern auch die Quinte von *C*, oder von der Tonika in *C*dur oder *C*moll ist, eben so, wie in *G*dur die Tonika, in *D*dur die Quarte oder Unterdominante, in *Es*dur die Mediante? Ist etwa die grosse Terz *g-h* und die grosse Quinte *g-d* dissonirend, weil *h* und *d* mit *c* Dissonanzen bilden? — aber das führte ja, da alle grosse Terzen und Quinten konsoniren, auf den S. 87 enthüllten Widerspruch! Ist ferner der grosse Dreiklang *g-h-d* ein andres Wesen, als der grosse Dreiklang *f-a-c* oder *c-e-g*, weil im ersten zwei, im zweiten eine Dissonanz, im letzten gar keine Dissonanz der Tonart (Tonika) *c* enthalten ist? Klingt etwa der Dreiklang *g-h-d*

in *C*dur anders, als der Dreiklang *g-h-d*

in *F*dur, oder der Dreiklang..... *g-h-d*

in *G*dur, weil dieser eine und selbige Akkord in *G*dur aus lauter Konsonanzen besteht, in *D*dur eine, in *C*dur zwei Dissonanzen der Tonart enthält? Das hiesse, allgemein ausgedrückt: A ist nicht A. Man sieht, jede Frage führt auf den S. 87 zuerst im Kleinern aufgedeckten Widerspruch.

Zweitens. Bezeichnet der tonische Dreiklang, z. B. in *C*dur *c-e-g* wirklich unmittelbar die Tonart? — Keineswegs. Unter

Digitized by Google

gewissen Umständen kann dieser Akkord wohl vermuthen lassen, dass man in der bestimmten Tonart sei; in Verbindung ferner mit andern Akkorden kann er die schon bezeichnete Tonart bestätigen; aber mehr nicht. Dies folgt schon daraus, dass derselbe Akkord in vier verschiednen Tonarten einheimisch ist: in *C*dur, *G*dur, *F*dur und *E*moll.

Drittens bezeichnet der verminderte Dreiklang*) wirklich die Tonart, in der er sich befindet? Eben so wenig. Und zwar desswegen, weil jeder verminderte Dreiklang in zwei Tonarten heimisch ist, in einer Dur- und ihrer Parallelmolltonart; der Akkord *h-d-f* z. B. ist sowohl in *A*moll, als in *C*dur zu Hause.

Viertens. Ist es wahr, dass der verminderte Dreiklang sich regelmässig nur in Grundton und Terz der Tonart auflöset? — Hier ist zu unterscheiden. Auf die hier ausgesprochne Frage müsste unbedingt mit Nein geantwortet werden; denn da jeder verminderte Dreiklang in zwei Tonarten möglich ist, so hat er auch zwei verschiedne Auflösungen, z. B.

24

deren eine so regelmässig ist, als die andere. — Unser Autor nennt aber den Akkord nicht, sondern bezeichnet ihn durch eine Umschreibung als den „Dreiklang auf dem Leittone der Tonart.“ Dieser hat allerdings regelmässig die Neigung, sich in die Harmonie der Tonika aufzulösen. Aber dann, wenn wir schon voraussetzen wollen, dass der Grundton des Akkordes Leitton**) der Tonart ist, dann wissen wir ja bereits die Tonart und es kann von keinem Gewicht mehr sein, ob der Akkord die schon bekannte Tonart nochmals bezeichnet.

Fünftens. Wenn denn soviel auf reine Race der Akkorde

*) Dies ist der längst bekannte und ganz angemessene Name für den Dreiklang auf der siebenten Stufe. Dehn nennt ihn den falschen Dreiklang, und zwar nach seiner kleinen Quinte, die er mit ältern Tonlehrern die falsche Quinte nennt. Aber am Intervall und am Akkord ist nichts falsch, als der dehn'sche oder alte Name, da natürlicher Weise beide (am rechten Orte) eben so richtig sind, als irgend ein Intervall oder Akkord. Vergl. d. allg. Musiklehre, S. 41 und 204 d. neuen Ausgabe.

**) Oder muss das so sein und steht jene Umschreibung blos statt des Namens? — Keineswegs; denn in jeder Molltonart existiren zwei verminderte Dreiklänge, z. B. in *A*moll *h-d-f* und *gis-h-d*.

Digitized by Google

ankommt, — darauf, dass in *C*dur *c-e-g* lauter Konsonanzen und *h-d-f* lauter Dissonanzen enthält: welche Bedeutung hat denn der dritte Vollblutakkord, z. B. in *C*dur *a-c-e*? — In Dur sieht das noch allenfalls tröstlich aus; man hofft, es liege vielleicht eine Hindeutung auf die Paralleltonart darin, an die übrigens der Erfinder nicht gedacht hat. Aber in Moll? — da erscheint ein Durdreiklang (z. B. in Amoll *f-a-c*), der — auf die Parallele der Unterdominante hinweist.

Sechstens. Oder wenn es auf das Verhältniss der Akkordtöne zur Tonika nicht ankommt — freilich dann fiele das Fundament! — sondern auf die Kraft der Akkorde, die Tonart zu erkennen zu geben: warum reden wir dann von dem zweideutigen verminderten Dreiklang und nicht lieber von dem bestimmten Dominantakkord und seinem Anhange? —

Doch das sind nur Vorfragen. Wir müssen der weitern Entfaltung des Systems zusehen.

Digitized by Google

Fortführung des Systems.

Die theoretische Begründung des Systems muss wohl nach den bisherigen Erwägungen verunglückt heissen. Indess sie hat uns, wenn auch durch Irrthümer, auf zwei oder drei Akkorde geführt, die wirklich vorhanden sind; nämlich auf die Dreiklänge der Tonika, Septime und (wenn dieser Akkord mitgezählt werden soll) Sexte, z. B.

in *C*dur auf *c-e-g*, *h-d-f* und *a-c-e*,
in *C*moll auf *c-es-g*, *h-d-f* und *as-c-es*.

Sehen wir nun zu, wie sich hieraus oder hierneben die weitere Entwickelung des Akkordsystems macht. Vielleicht bringt sie uns doch noch auf praktische Vortheile.

Zuerst beginnt unser Autor (S. 95) mit Klassifikationen der Akkorde.

A. Alle Akkorde sind nach der Zahl ihrer Töne Dreiklänge, Vier-, Fünf- und — Sechsklänge.

B. Alle Akkorde sind leitereigen oder leiterfremd, je nachdem ihre Töne einer bestimmten oder (alle oder einige) einer fremden Tonart angehören.

C. „Die leitereignen Akkorde (S. 96) sind entweder a) Stammakkorde*) (auch Grundakkorde genannt) oder b) solche, die durch

*) Es ist nicht Dehn allein, der die Ausdrücke Stamm- und Grundakkorde als gleichbedeutend vermischt. Der erstere Ausdruck sollte jedoch nach seiner etymologischen Bedeutung nur von solchen Akkorden gebraucht werden, die als Stamm andre besondre Akkorde, gleichsam wie Zweige aus sich herausgehen lassen. So ist z. B. der Dreiklang *g-h-d* der Stammakkord für *g-h-d-f* und *g-h-d-f-a* oder *as*; oder nach Dehn's im Folgenden zur Sprache kommender Ansicht wäre der verminderte Dreiklang *h-d-f* der Stammakkord von *g-h-d-f*, *h-d-f-a*, *g-h-d-f-a* (so brächte er nicht blos Descendenten, sondern auch Ascendenten hervor) u. s. w. Grundakkord aber ist, im Gegensatz zu umgekehrtem Akkord oder Umkehrung, jeder Akkord, der auf seinem Grund, auf seinem Grundtone steht, z. B. *c-e-g* oder *g-h-d-f* im Gegensatze zu *e-g-c* oder *h-d-f-g*. Offenbar sind beides erhebliche und unterscheidenswerthe Begriffe, die festen Namensunterschied fodern.

Digitized by Google

Umkehrung der Stammakkorde entstehen und Umkehrungen genannt werden, oder endlich c) Akkorde, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen.“

D. Die „Stammakkorde und ihre Umkehrungen“ (S. 97) sind entweder natürliche und regelmässige, oder künstliche und willkührliche; unter letztern sind die bei C, c genannten*) verstanden.

E. Dieselben sind ferner in Bezug auf die Tonart, zu welcher sie gehören, entweder vollkommne oder unvollkommne**) Akkorde;

*) Auch hier müssen wir gegen die unpassenden — übrigens wiederum nicht von Dehn allein gebrauchten — Namen protestiren. Die sogenannten willkührlichen Akkorde sind eben so nach bestimmtem Gesetz entstanden und zu behandeln, also eben so regelmässig und eben so wenig willkührlich, als die andern. Und von diesen sind wiederum (S. 85) nur zwei oder drei (*g-h-d*, *g-h-d-f* und *g-h-d-f-a*) in so fern natürliche zu nennen, als sie uns durch die einfachste, gleichsam schon bereitliegende Verhältnissreihe zugewiesen werden. Die andern, z. B. *h-d-f* und selbst der Molldreiklang, sind nicht von der Natur gegeben (G. Weber, Th. I, S. 22), sondern für Kunstzwecke (wenn man also den schielenden Ausdruck anbringen will, „künstlich“) gebildet.

**) Auch dieser Ausdruck ist eben so unpassend, als alt, übrigens von Dehn zu Gunsten seines Systems noch unglücklicher angewendet. Vollkommen nennt die alte Theorie alle grossen oder kleinen Dreiklänge, weil diese allein tonische Dreiklänge sein und als solche zum befriedigenden Schlusse dienen können; Dehn aber kommt dabei wieder auf seine im Obigen schon als haltungslos erkannte Beziehung der Akkordtöne auf die Tonika (wenn diese auch nicht im Akkord ist) zurück. Bei ihm bleibt also der Ausdruck unentschieden; man kann an keinem Akkorde, denselben für sich betrachtet, erkennen, ob er vollkommen oder unvollkommen ist, sondern muss erst wissen, in welcher Tonart dieser Akkord gedacht wird. Daher kommt man wieder in die schon mehrmals angedeutete Verlegenheit, ein und demselben Ding entgegengesetzte Prädikate zu geben, z. B. von dem Akkorde *c-e-g* sagen zu müssen: er sei sowohl vollkommen, als unvollkommen, — jenachdem man nämlich annehmen wolle, er trete in *C*dur, oder wo anders (in *G*dur, *F*dur, *E*moll) auf. Aber auch im alten und bessern Sinn ist der längst gebräuchliche Ausdruck „tonischer Dreiklang“ bezeichnender und richtiger. Vollkommen ist jedes Ding, jeder Akkord also, das seinem Begriffe ganz entspricht, alle seine Eigenschaften an sich hat. Vollkommen ist daher jeder richtig gebildete und vollständige Akkord, eben sowohl *g-h-d-f* als *c-e-g*. Eher könnte man einen Akkord, dem irgend ein Ton fehlt (z. B. den Dreiklang *c-e-g* mit hinweggelassener Terz oder Quinte, oder *g-h-d-f* mit hinweggelassenem Grundtone) unvollkommen, — besser unvollständig nennen.

Für den Unterricht ist denn doch Richtigkeit und Genauigkeit der Ausdrücke wichtig und **es wäre endlich — nach Jahrhunderten!! — Zeit, dass unsre Kunstsprache richtig, treffend und durch die Kraft der Vernunft einig würde.**

Digitized by Google

erstere, die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen, letztere, die nur aus Dissonanzen, oder aus Kon- und Dissonanzen bestehen, oder denen doch ein nur aus Dissonanzen der Tonart bestehender Dreiklang zum Grunde liegt.

F. Die vollkommnen und unvollkommnen Akkorde sind entweder Hauptakkorde oder Nebenakkorde; erstere sind die, welchen der vollkommne Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart*) oder der unvollkommne Dreiklang auf dem Leittone derselben zum Grunde liegt. „Alle übrigen tonischen Stammakkorde und ihre Umkehrungen" sind (S. 98) Nebenakkorde.

G. „Ausser den bezeichneten Stammakkorden und ihren Umkehrungen sind (S. 98) zu den Hauptakkorden einer Tonart noch diejenigen Fünf- und Sechsklänge zu rechnen, welchen, wenn sie gleich keine Stammakkorde sind, der unvollkommene Dreiklang auf dem Leittone der Tonart zum Grunde liegt."

„Ueber der Beschreibung da vergess' ich"
Die ganze Musik.

Welche Masse von Ein- und Untereintheilungen fliegt uns da an den Kopf! Wollen wir nicht lieber gleich zu dem tapfern J. H. Knecht (Elementarwerk der Harmonie) zurückkehren mit seinen drei tausend sechs hundert Akkorden, worunter allein sieben hundert und zwanzig „übelklingende Stammakkorde," und unter diesen „grosskleingrosse angenehme Terzdezimundezimnonseptimenakkorde, dreifach kleine angenehme Terzdezimundezimnonseptakkorde, kleinverminderkleine traurigklingende Terzdezimundezimnonseptimenakkorde vorkommen,— und zwar „als Urakkorde"*)!?—

Zum Trost der Kunstfreunde will ich nur geschwinde statt alles Weitern versichern, dass die Kompositionslehre dieses ganzen Ballasts nicht bedarf; was daran nützlich ist, findet und ergiebt sich gleichsam von selbst. — Doch müssen wir vorwärts im „System."

---

*) Welche breite Bezeichnungen hier und überall! Warum nicht „tonischer Dreiklang" statt „vollkommner Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart?" —

**) G. Weber, Th. I, S. 205. Einen kleinen Ansatz dazu gönnt uns schon unser Autor, wenn er den Sextakkord (S. 105) Terzsextenakkord, den Septimenakkord (S. 109) Terzquintseptimenakkord, den tonischen Dreiklang, wie wir erfahren haben, vollkommnen Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart u. s. w. nennt.

Digitized by Google

Von dem zweiten seiner Stamm- oder einfachen oder Element-Akkorde (nicht Grundakkorde) aus, von dem verminderten Dreiklang auf der siebenten Stufe der Tonleiter aus bildet Dehn S. 108 durch Hinzufügung einer Terz oberwärts, oder unterwärts, oder oben und unten zugleich — z. B. in *C* dur oder *C* moll —

1) den Dominantakkord *g-h-d-f*,
2) die Septimenakkorde *h-d-f-a* oder *as*,
3) die Nonenakkorde *g-h-d-f-a* oder *as*.

— „Nun! — weiter!“ —

Nun, **weiter nichts.** Die andern Akkorde bleiben unter verschiednen Namen, — als leiterfremde, oder künstliche, oder Nebenakkorde bei Seite. Ihrethalb wird (S. 100) auf die oben S. 85 erwähnte Weber'sche Aufzählung zurückgegangen. Es heisst da ganz einfach: das Gesetz des terzenweisen Akkordbaues reiche hin, „alle übrigen Hauptstammakkorde einer Tonart systematisch —!—*) zu entwickeln.“ Und dann werden alle zweimal sieben Dreiklänge und Septimenakkorde in Dur und Moll nach der Reihe ihrer Grundtöne in der Tonleiter hingemalt.

Dazu also das künstliche Gerüst und der Prunk eines anscheinenden Systems, um endlich doch auf die altbekannte unsystematische und gleichgültige Nebeneinanderstellung zu kommen, in der weder Abstammung, noch Bedeutung, Beziehung, Anwendung der Akkorde zu sehen. Sie sind uns nun hingeworfen, alle auf einen Haufen! Und wenn wir sie übel gebrauchen, wie man S. 75 mit hat ansehen müssen, — ja, das ist Schicksal! Allah ist gross und die Lehrer sind — unschuldig.

Nun erst durchschaut man die Beweggründe zu dem nutzlosen Eintheilungsträdel.

Die Eintheilung in Haupt- und Nebenakkorde hat ihren Grund darin, dass die Nebenakkorde nicht ins System passen, sich nicht von den beiden Elementakkorden ableiten — und doch auch nicht verschweigen liessen. Das sagt ja schon der Eintheilungsgrund S. 98 selbst.

*) Systematisch! Ja, dem Wortsinne nach, dass man mancherlei Dinge zusammen oder vielmehr neben einander stellt, etwa wie die Register der Geborenen und Verstorbenen, nicht aber im wissenschaftlichen Sinne: der Entfaltung aus irgend einem obersten Vernunftsatz oder unter der Leitung eines solchen, der das Ganze in seiner Einheit begreift.

Digitized by Google

Oder ist es anders? — haben etwa die Hauptakkorde grössere Wichtigkeit? — Schon die Frage ist widerkünstlerisch; dem Künstler ist jeder der Stoffe für den in ihm liegenden Gedanken unentbehrlich und gleich wichtig. Auch lässt sich nicht behaupten, dass etwa die Nebenakkorde weniger gebraucht würden, als ein Theil der Hauptakkorde; von drei der sogenannten Neben- und obein künstlichen Akkorde, die Dehn mit ältern Tonlehrern „den übermässigen Sextenakkord“ nennt, merkt er selbst (S. 117) an, dass sie „in der Praxis, besonders der heutigen, so häufig wie ein selbständiger Akkord einer Tonart angewandt“ würden.

Oder — weichen die Nebenakkorde grundsätzlich vielleicht von den Hauptakkorden ab? —

Eben so wenig. Wir erfahren vielmehr S. 129, dass „in der praktischen Anwendung die verschiednen Gattungen der Nebendreiklänge wie die Hauptdreiklänge behandelt werden, die verschiedenen Nebenseptimenakkorde wie Hauptseptimenakkorde u. s. w.“

Die ganze Eintheilung war also einzig und allein aufgeführt, um die klaffende Lücke im dehn'schen Akkordsystem zu bemänteln. Eben so hat sich's mit der Rubrik der vollkommnen und unvollkommnen Akkorde S. 92 erwiesen.

Schade, Schade! dass wir uns damit bemüht haben! —

Digitized by Google

Abschied vom System.

Nein, das war gar kein System. Es sollte gebaut werden auf einer in allen Beziehungen ganz unhaltbaren Grundlage. Und es liess sich nicht einmal äusserlich, zum Schein durchführen. Seine Grundlage war zwiespältig und zusammenhanglos (*h-d-f* und *c-e-g* sind ohne alle genetische Verbindung mit einander hingestellt) und trieb nur aus dem einen Ast ein Paar Zweige, aus dem verminderten Dreiklange *h-d-f* z. B. die Akkorde, *g-h-d-f*, *h-d-f-a* oder *as*, *g-h-d-f-a* oder *as*.

Auch war es unmöglich, von dem Standpunkte der alten Schule zu einem wahren System zu gelangen. Ein solches hatte in Bezug auf Akkorde nachzuweisen:

A) welchen harmonischen Stoff der künstlerisch bewegte Geist als natürliche Grundlage vorfand, oder zuerst ergriff;

B) wie und aus welchen künstlerischen Antrieben, nach welchen künstlerischen Bedürfnissen er denselben weiter ausbildete.

Die natürliche erste Grundlage war, wie wir S. 85 gesehen haben,

der grosse Dreiklang, z. B. *g-h-d*,

der Urakkord. Ja, wollte man noch weiter zurückgehen, so würde sich ergeben,

1. dass der erste Stoff, in dem der Mensch sich seines musikalisch bewegten Innern entäusserte,

— nächst dem naturwilden Schrei oder Tumult der Leidenschaft, —

der Ton,

der einzelne Ton, und damit die einzelne Tonreihe, die Einstimmigkeit, — künstlerisch gebildet:

die Melodie

war. Und in der That bestätigt die Geschichte*), was jeder

*) Wenn also meine Kompositionslehre von der Einstimmigkeit ausgeht, mit der Melodik anfängt: so ist das nicht blos methodisch und künstlerisch richtig, sondern auch dem geschichtlichen, also vernünftigen Entwickelungsgange der Kunst streng angemessen und darin zum drittenmal gerechtfertigt.

Digitized by Google

Denkende ohnehin voraussetzt: dass aller Anfang in der Musik allüberall die Einstimmigkeit, die unbegleitete Melodie war, dass man Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang gar nicht, oder nur in einzelnen Zufälligkeiten und wieder dahinfallenden Vorversuchen darüber hinausging; so die Chinesen, die Inder, wahrscheinlich die Hebräer, auch wohl die Griechen und gewiss die ersten Jahrhunderte der christlichen Musik.

Es würde sich ferner ergeben,

2. dass der erste Fortschritt von da sich zu dem Gesang und Spiel

in Oktaven

machte;

und zwar sich gleichsam von selbst aus der Einstimmigkeit ergeben musste, sobald man Männer- und Knabenstimmen (oder Frauenstimmen) vereinte, weil diese dieselbe Melodie von Natur eine Oktav höher, als die Männer intoniren. Dies ist aber ganz übereinstimmend mit der vernunft- und naturgemässen Entfaltung des Tonsystems, da in demselben, wie wir längst aus der Akustik (S. 77) wissen, das erste Tonverhältniss nach dem Einklange

die Oktave, das Verhältniss von 1 : 2

ist.

Es würde sich ferner ergeben,

3. dass der nächste Fortschritt zu der Harmonie der Quinte (oder ihrer Umkehrung, der Quarte) und zu ihrer Verbindung mit der Oktav, oder zu ihrer Verdopplung in der höhern Oktav gehen musste.

Dies ist aber wiederum der vernunft- und naturgemässen Entfaltung des Tonsystems entsprechend, in dem bekanntlich nach der Oktav

Quinte oder Quarte, die Verhältnisse 2 : 3 oder 3 : 4

erscheinen. Und wiederum wird dieser Fortgang geschichtlich in der Harmonie des neunten oder zehnten Jahrhunderts*) und der

*) Wieweit unser Autor von wahrer geschichtlicher Erkenntniss (deren Anschein er sich gleichwohl geben möchte) entfernt ist, zeigt er in der wunderlichen Auffassung dieser Harmonie, die gelegentlich (S. 170) zur Sprache kommt. Befangen in der Gefühls- und Vorstellungsweise unserer Zeit (die allerdings von einer nackten Quartenfolge nicht sonderlich erbaut werden würde), begreift er nicht die Nothwendigkeit im Gange der Harmonieentwicklung und die Befriedigung, die im Beginn dieser Entwickelung schon aus dem nächsten Zusammenklang gewonnen werden konnte und

Digitized by Google

nächsten Folgezeit bestätigt, die wesentlich, — einige Abweichungen des sogenannten *discantus* (die die Herkunft der Quarten aus dem Einklang nur noch mehr veranschaulichen) abgerechnet, aus Quartengängen*) bestehen.

Von hieraus erst war es natürlich, und ist es geschichtlich und vernunftgemäss geschehen,

---

und musste, — obgleich sich dieselbe Erscheinung sogar noch jetzt, natürlich auf der Stufe der unbewussten musikalischen Kindheit, wiederholt. So kann man in dem Singen oder Hinsumsen kleiner mit einander spielender (z. B. Schule haltender) Kinder oft jenes Miteinander und Durcheinander vernehmen, in dem sich die ersten geschichtlichen Regungen der Harmonie wiederholen. So hat Leopold Mozart 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Prozession Männer und Kinder in Quinten singen hören. — Indem Dehn nun diese Erscheinung mit seinem modernen Bewusstsein nicht vereinigen und gleichwohl die in so vielen Musikgeschichtswerken aufbewahrten Kirchengesänge (mit dem Kirchentexte) nicht übersehen kann: sucht er — freilich ohne allen kritischen Grund — dem geschichtlichen Phänomen dadurch auszuweichen, dass er sagt: es sei anzunehmen, dass die von den alten Scribenten (zunächst Hucbald) beispielsweis angeführten Sätze „nur auf dem Papier" zum Vorschein gekommen, nirgends aber zur „praktischen Ausführung der Sänger" hätten gelangen können. — Warum nicht können? Herr Musikdirektor Naue in Halle, Löwe in Stettin und gewiss noch mancher Andre würde ihm erzählen können, wie der Professor Türk in Halle bei Gelegenheit musikgeschichtlicher Vorlesungen diese Sätze vom Chor wirklich hat singen lassen. Und in der That, der Klang war rauh, ja roh, — aber nicht ohne eine dem Karakter jener Zeiten angemessene, uralterthümliche Kraft und herbe Würdigkeit. Und wenn allerdings die einzelnen Tonmassen ohne Verbindung und Beziehung in schroffer Abgeschlossenheit hart aneinander traten: so fällt dem Kenner der allgemeinen Kunstgeschichte die Aehnlichkeit mit Bildwerken ältester Zeit nur noch mehr auf.

*) Der Discantus (das Voneinanderwegsingen) bildete sich, indem die obere Stimme von der untern, mit der sie zuerst im Einklang gewesen, abging, sich eine Sekunde, Terz, Quarte entfernte, in Quarten mit ihr weiter ging, zu ihr zurückkehrte u. s. w. Die Quarte aber (die nichts als eine Umkehrung der Quinte ist, wie 3 : 4 das umgekehrte Verhältniss von 2 : 3, weil 2 und 4 dieselbe Tonstufe aussprechen) musste den Vorrang vor der Quinte haben, weil in ihr, — wie die bekannte Verhältnissreihe

$$2 : 3 : 4$$
$$c : g$$
$$g : \underline{c}$$

zeigt, — der Grundton in der Ober- und Hauptstimme liegt; auch mag wohl die Erinnerung an das auf der Quarte basirte griechische Tonsystem mitgewirkt haben. — Das Alles muss allerdings unbequem fallen, wenn man die Quarte an die Spitze der Dissonanzen stellt.

Digitized by Google

zu dem grossen und kleinen Dreiklange

und zwar (wenn nicht besondre, hier nicht hergehörige Verhältnisse für den kleinen Dreiklang entschieden) zuerst zu dem grossen oder Durdreiklange fortzugehen*), den wir oben (S. 96) als erste Grundlage unsrer Harmonie und darum als deren Urakkord anzusehen hatten.

Hiermit, mit dem Aufgehen des ersten (grossen oder kleinen) Dreiklangs, war nun die erste kunstmässige Harmoniebildung, — der Akkord, — und darin auch

die Akkordform, — der Terzenbau,

gefunden. Je tiefer sich nun der künstlerischerregte Geist in seinen Stoff versenkte, desto mehr musste ihm dieser aufgehen, gleichsam aufquellen; — und so musste

---

*) Auch unter der Herrschaft des (grossen und kleinen) Dreiklangs, z. B. in den Werken Palestrina's und seiner Zeitgenossen, lassen sich noch Spuren jener Isolirung sehr deutlich aufweisen, die in dem noch ältern Quartengesange jede einzelne harmonische Masse von der andern trennen. Viel häufiger, als einem Tonsetzer unsrer Zeit (seit Seb. Bach) nur einfallen könnte, treten die Dreiklänge ohne alle innere Beziehung nebeneinander (wie die äginetischen Helden, oder besser, wie auf alten noch auf Goldgrund gesetzten Bildern die reihenweis nebeneinander gemalten Heiligen) und erwecken uns zunächst das Gefühl einer Fremdheit, in der aber allmählig jedes dieser vereinzelten Tonwesen in eigner Helligkeit und Bestimmtheit vor uns tritt, dass wir gar oft erhoben und mit dem Gefühl heiliger Weihe erfüllt werden.

Wie aber jede Kenntniss, die nicht zur Erkenntniss geworden, uns bedenklich irreleiten kann, zeigt sich bei einem Hinblick unsers Autors auf dieselbe Zeit S. 182, da wo er die selbstgesetzten schlechten Beispiele giebt, die wir S. 75 in Nr. 18 betrachtet haben. Er weiset da zwei solche Dreiklangsfolgen ohne stetige innere Verbindung (von Palestrina und Orlando Lasso) dem Schüler als Vorbilder oder Beispiele, ohne zu bedenken — oder aus der gesammten Musik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gewahr zu werden, dass jene Werke für uns nur noch geschichtlich leben, dass unsre Musik seit zwei Jahrhunderten eine wesentlich andre, unsre Harmonie eine fast stetig und gewiss inniger verbundene, überhaupt ganz andre, dass bei uns die auf stetiger Harmonie beruhende Melodie ausgebildet und Hauptsache geworden, dass unser Rhythmus für sein reiches und bewegliches Spiel einer fliessenden, fein ausgebildeten Harmonie bedarf, — dass das Anschliessen an eine längst vorübergegangene Zeit nur Verwirrung und „bedauerlichste Unzulänglichkeit" (mit Goethe zu reden) für die Gegenwart zur Folge haben kann.

Digitized by Google

der Dreiklang ..... *g-h-d*
zu einem Septimenakkorde .... *g-h-d-f*,
dieser zu einem Nonenakkorde *g-h-d-f-a*

(wenn auch Letzteres zufolge der Breite geschichtlichen Auslebens ziemlich viel später) erwachsen. Dies ist aber wiederum ganz angemessen der uns schon bekannten Verhältnissreihe (S. 86), die dem ganzen Tonsystem zum Grunde liegt.

Und ferner folgt aus dieser selben Verhältnissreihe, dass der erste aller Septimenakkorde, die gefunden wurden, kein andrer, als

der Dominantakkord,

— die Verhältnissreihe 4 : 5 : 6 : 7, — sein konnte. Schon das blosse Naturgefühl musste und muss ewig ihn als die annehmlichste Gestalt unter allen Septimenakkorden inne werden; schon der ganz ununterrichtete Naturalist erfühlt oder erräth durch den allgemeinen Musiksinn die engste Beziehung dieses Akkordes*) auf den tonischen Dreiklang und dessen vorzügliche Fähigkeit, einen befriedigenden harmonischen Abschluss zu bewerkstelligen. Ueberdem aber war in der Zeit der ersten Harmonieentwicklung (bis in das vorige Jahrhundert hinein, ja eigentlich fortwährend) eben seine Gestalt gleichsam vorgeschrieben und vorgezeichnet in der Gestalt der plagalischen Tonleiter**),

g a h c d e f ..... mit oder ohne *g*
g h d f ..... mit oder ohne *g*,

wie denn auch sein Sinn in harmonischer Form ausspricht, was der Sinn der plagalischen Tonleiter in melodischer Form***).

---

*) Hier erkennt man die Todtheit und Unmethode in dem Weberschen, von Dehn wiederholten Aufreihen der Akkorde nach der ganz zufälligen Lage ihrer Grundtöne in der Tonleiter. Diese blos äusserliche, rein mechanisch vollbrachte Anordnung führt uns zuerst auf den — in seinem unmotivirten Auftreten sogar dem musikalischen Sinne widerwärtigen Septimenakkord *e-e-g-h* (in Moll sogar zu *c-es-g-h*), dann zu den unwichtigern *d-f-a-c* u. s. w., zuletzt sogar zu dem mehrdeutigen *h-d-f-a*; mitten darunter, gleichsam verloren, läuft denn auch der Dominantakkord mit. **So sollen unsre Künstler und Lehrer gebildet werden** — ! — gegen Natursinn und Vernunft und Geschichte! —

**) Plagalisch heisst bekanntlich die um ihre Tonika (ihren Haupt- und gleichsam Schwerpunkt) herum bewegte Tonleiter, z. B. die Tonleiter von *C*dur in der oben gegebenen Gestalt. Authentisch heisst die Tonleiter in ihrer Grundgestalt, von Tonika zu Tonika, z. B. *c d e f g a h c*. Vergl. m. Kompositionslehre Th. 1.

***) Auf diesem Grunde beruht auch das Gesetz des Dominantakkordes, der

Digitized by Google

Doch — ich breche hier ab. Nicht hier ist der Ort, mein System, wie es der Kompositionslehre zum Grunde liegt, in seiner sowohl logischen als kunstgeschichtlichen Begründung darzustellen. Dies bleibt „*der Musikwissenschaft*“ überlassen, bis zu deren Erscheinen die Andeutungen und Anwendungen in den *vier* Theilen der Kompositionslehre für sich stehen und reden mögen. Nicht von meinem System kann hier weiter die Rede sein, sondern von der Enthüllung des von Dehn versuchten Systems in seiner Grundlosigkeit und sogar äussern Unvollständigkeit, — und von dem Erweis der *Unmöglichkeit, vom Standpunkt der alten Lehre überhaupt zu dem wahren System der Harmonie oder Akkordik zu gelangen.* Denn wo hat sich diese Lehre jemals um die Erkenntniss des Sinns der Kunstgestalten und um die Bedürfnisse und Antriebe im Geist des schaffenden Künstlers ernstlich bemüht? Und aus welchem Quell will sie daher Aufklärung schöpfen über die Entwickelung der Akkorde aus einander, — geschweige über die noch tiefer motivirte Umgestaltung der von Natur daseienden Akkorde nach künstlerischen Zwecken?

---

von ihm abstammenden Nonen- und Septimenakkorde und des aus ihm gebildeten verminderten Dreiklangs. Vergl. m. Kompositionslehre, Th. 1. S. 74 der ersten Ausgabe.

Digitized by Google

Nachwehen des Systems.

Was auf falschem Grunde ruht, kann auch nur falsche und unhaltbare Folgen haben. Man sehe nun, wie sich dieses am dehnschen System bewahrheitet, wie dasselbe immer tiefer in Unrichtigkeit und Widerspruch geräth, — bis zur Widerlegung und Aufhebung seiner selbst.

Wir müssen hierbei den Stoff theilen, erst die Folgen auf den Umfang, gleichsam die Peripherie des ganzen Akkordwesens, — dann die Folgen auf das Centrum, auf die wenigen scheinbar systematisch entwickelten Akkorde betrachten.

A. Die Peripherie.

„Der Ausdruck Akkord (S. 87) bezeichnet in der Musik den gleichzeitigen Zusammenklang von zwei oder mehrern generell verschiednen Intervallen, denen allen ein und derselbe Ton als Basis oder als tiefster Ton zum Grunde liegt*)." „Alle in der Musik

*) Welche Definition! — Erstens: gehört zum Begriff eines Akkordes der gleichzeitige Zusammenklang? sind Arpeggien nicht auch Akkorde, nur in melodischer Aussengestalt? — Zweitens: will der Autor wirklich Akkorde von zwei Tönen annehmen, wie einige ältere Theoretiker und neuerdings Urban? Aber gleich S. 95 nennt er ja unter den gebräuchlichen Akkorden zu unterst Dreiklänge! und S. 108 erwähnt er ja, dass der verminderte Dreiklang (nur nach *c-e*) „nicht in einen vollkommnen Akkord aufgelöst werden könne, sondern nur in einen Zweiklang, also nur in ein Intervall!" Auch lehrt er nirgends etwas von Zweiklängen als eignen Kunstgestalten. — Drittens: was heisst generell verschiedne Intervalle? Doch nicht die Individuen, Sekunden, Terzen u. s. w.? das wäre zu sprachfalsch! Aber eben so wenig die Gattungen, grosse, kleine u. s w., da gleich einer seiner Elementakkorde und der verminderte Septimenakkord aus Einer Gattung, aus lauter kleinen Terzen, der übermässige Dreiklang aus lauter grossen Terzen zusammengesetzt sind! — oder, — wenn man vom Grundton ausgehen will, — gleich der Durdreiklang aus lauter grossen, der verminderte Dreiklang und der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes (z. B. *h-d-f-a*) aus lauter kleinen Intervallen (kleiner Terz, Quinte, Septime) besteht! —

Ich halte es nicht für billig, von einem praktischen Lehrbuche logi-

Digitized by Google

gebräuchlichen Akkorde" — sind (S. 95) nach der Anzahl ihrer verschiedenen Töne entweder Dreiklänge, Vierklänge, Fünfklänge, oder Sechsklänge."

Hiernach müsste man — abgesehen von den Zweiklängen — annehmen, dass der Autor nur

Dreiklänge, ... *c-e-g*,
Septimenakkorde, . *c-e-g-h*,
Nonenakkorde, ... *c-e-g-h-d*,
und Undezimenakkorde, *c-e-g-h-d-f*

anerkennte; wenn sich nicht S. 124 unverhofft noch ein oben vergessner Siebenklang, der

Terzdezimenakkord, *c-e-g-h-d-f-a*,

einfände (nur dass er, wie wir nachher erleben werden, zu einem Sechsklang und der Undezimenakkord zu einem Fünfklang verschnitten und zu einem Nichtakkorde gemacht wird), womit denn diese alte, zuletzt von Schicht und Urban adoptirte Lehre wiedererstanden wäre.

Dass die Tonkunst mit dem Leviathan *c-e-g-h-d-f-a* sich niemals anzubinden getraut, dass auch von dem ungeheuerlichen Undezimenakkorde sich nur vielleicht eine leise Spur*) findet, und wie Dehn mit seinen Vorgängern diesem Bedenken ausweichen möchte, davon nachher.

Jedenfalls sollte der Nonenakkord, der S. 86 wissenschaftlich begründet und seit Seb. Bach tausend und aber tausendmal gebraucht worden, unbezweifelt feststehen in seinem Rechte.

Auch unser Autor behandelt ihn S. 119. Aber er will (S. 120) nicht zugeben, dass er ein Stammakkord sei, weil er nicht terzenweis in der Tonleiter, —

---

sche Strenge aller Definitionen zu fodern; vielmehr kann in der praktischen Bestimmung (namentlich einer Kunstlehre, deren nähere Aufgabe ist, Anschauungen und Vorstellungen eher als Verstandesbegriffe zu geben) der Grund liegen, von jener wissenschaftlichen Strenge nachzulassen, statt der Definition Beschreibung und Bezeichnung eintreten zu lassen. Aber das muss nicht gegen, sondern für den Zweck leichterer und lebendigerer Auffassung geschehen. Die dunstige Breite und Unsicherheit der dehnschen Erklärungen ist aber dem praktischen Zweck und der wissenschaftlichen Anfoderung gleich sehr zuwider; und sie findet sich, fast ohne alle Ausnahme, aller Orten. — Und, wollte der Himmel, dass ihn allein unter den Tonlehrern dieser Vorwurf träfe!

*) Vergl. meine Kompositionslehre, Th I. S. 236 der ersten Ausgabe. Weitere Spuren möchten sich vielleicht künftig ergeben, sind aber noch nicht vorhanden.

Digitized by Google

c d e f g a h c
d f g a h

begründet sei. Hier muss man sogleich fragen: wenn *g-h-d-f-a* kein Stammakkord (Grundakkord, vergl. oben S. 91) ist, was ist er denn? doch keine Umkehrung? — Und wenn er denn kein Stammakkord ist, so wäre ja auf ihn anwendbar, was der Autor S. 124 vom Undezimenakkorde sagt: dass von ihm in der Praxis keine Umkehrungen vorkämen; wer aber kennt nicht die Umkehrungen des Nonenakkordes?*) — Und endlich: der Autor selbst zeigt ja S. 119 seine terzenweise Konstruktion, die (wie er selbst S. 100 eingesehen) das Kennzeichen aller Stammakkorde ist? —

Es ist aber nichts im Hintergrund aller dieser Räthsel, als der wunderliche (schon S. 87 besprochne) Einfall, die Akkordtöne auf die Tonleiter zurückzuführen, — und dann die Ungeschicktheit, die Tonleiter mit einer einzigen Oktave zu schliessen. Denn wenn man sie weiter führt, so enthält sie auch den Nonenakkord in der Terzenfolge seiner Töne, —

c d e f g a h c d e f g a
g h d f a,

wenn man sie aber nicht weiter führt, so enthält sie auch nicht einmal den Dominantakkord, ja nicht einmal den verminderten Dreiklang in terzenweiser Lage der Töne,

c d e f g a h c
g h d f
h d f

die doch unser Autor beide für Stammakkorde anerkennt, deren letzter ihm sogar ein Elementakkord ist.

Wie steht es nun mit dem Undezimenakkorde?

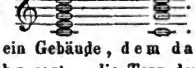
Dieser soll (S. 121) zwar kein natürlicher oder regelmässiger, sondern ein künstlicher, bei alledem aber ein Hauptakkord — also jedenfalls ein Akkord — sein**). Eine Terz***) aber (S. 122)

---

*) Vergl. mit Kompositionslehre Th. 1. S. 127 der ersten Ausgabe.

**) Dehn sagt (S. 121), er sei ein Hauptakkord, weil ihm „der verminderte Dreiklang zum Grunde liege.

Nämlich so:



Es ist ein Gebäude, dem das Dach zum Grunde liegt!

***) Dehn sagt: „die Terz der Tonart," weil er immer noch (es wird

könne in diesem Akkorde nicht statt haben; seine Tonreihe sei

c--g-h-d-f.

Wie? *c-g-h-d-f*? Dann ist er ja nicht terzenweis konstruirt? und doch hat unser Autor S. 100 die terzenweise Verbindung als einen „aus der physikalischen Klanglehre entlehnten Grundsatz, der hinreicht, alle übrigen Hauptstammakkorde (d. h. nach S. 98 seines Buchs: alle auf dem tonischen oder verminderten Dreiklang beruhenden Grundakkorde) systematisch zu entwickeln," anerkannt, hat auch noch S. 109 und anderwärts getrachtet, „dem einmal angenommenen*) Prinzip getreu zu bleiben, das heisst, durch terzenweise Zusammenstellung der Töne die Stammakkorde**) zu bilden."

Eben so wird mit dem sogenannten Terzdezimenakkorde verfahren. Er darf keine Terz haben.

Nun also? Dann sind

entweder der Undezimenakkord und Terzdezimenakkord blosse Chimären von Akkorden, Nichtakkorde,

oder das von der Akustik gerechtfertigte, von allen Tonlehrern angenommene, von Dehn selbst anerkannte Prinzip des Terzenbaus ist eine Chimäre, ein Nichtprinzip.

Ein Drittes giebt es nicht. —

„Wie aber ist man darauf gekommen, an Undezimen- und Terzdezimenakkorde zu denken***)?" — Denn hier steht wieder Dehn am Schweif einer ziemlichen Reihe von Vorgängern.

Allerdings findet sich in der Musik das Zusammentreffen der Töne *c-g-h-d-f* und *c-g-h-d-f-a*. Aber es findet sich entweder über einem Orgelpunkt, oder als Vorhalt der Oberstimmen, oder als Vorausnahme oder auch Durchgang von Seiten des Basses.

Wären nun jene beiden Tonfügungen die einzigen der Vorhalts-Durchgangs-Orgelpunkts-Antizipationsgestalten: so möchte es

---

sich, so Gott will, auch ändern!) dabei stehen bleibt, die Akkordintervalle auf die Tonika zu beziehen. Hier schadet es nichts, weil die Tonika zugleich Grundton des Akkordes und die Terz der Tonart (Tonika) zugleich Terz des Akkordes ist.

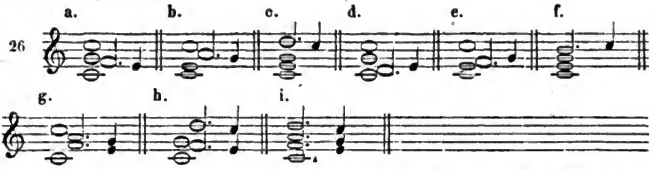
*) Nun einmal angenommen! Als wär' es eine Schickung Gottes, oder eine übereilt eingegangne Verpflichtung!

**) Man erinnere sich (S. 91), dass er damit alle auf ihrem Grundtone stehenden Akkorde, alle Grundakkorde im Gegensatze zu den Umkehrungen (in denen die Terzenordnung der Töne aufgehoben worden ist) meint.

***) Vergl. meine allg. Musiklehre, S. 201 der neuen Ausgabe.

Digitized by Google

allenfalls hingehen, sie Undezimen- und Terzdezimenakkorde zu nennen; nur müsste dann das Prinzip des Terzenbaus für Akkorde aufhören, ein allgemeines zu sein. Allein es giebt, ich weiss selbst nicht gleich wieviel andre Vorhalts- und ähnliche Kombinationen; z. B. zu dem einen grossen Dreiklang unter andern folgende Vorhaltsgestalten



(und noch mehr), — so dass man *à la Knecht* (S. 93) einige Hunderte oder Tausende von Namen brauchte, wenn man jede dieser Kombinationen als einen eignen Akkord ansehen und benennen wollte. Aber dann würde noch obenein das Band zwischen Melodik und Harmonik zerrissen sein, — was zwar nicht in der alten Lehre gefühlt worden wäre, die gar keine Melodik giebt, wohl aber in jeder wahren Kompositionslehre.

Und endlich, wenn man sich vor einigen Tausenden unnützer Namen und dem Riss in die Melodik nicht weiter fürchten wollte: Dehn selbst bringt die ganze Vorhaltlehre hinterdrein, die auf das Leichteste*) zu den angeblichen beiden Akkorden hinführt. Er selbst hätte also einsehen können, dass neben einer Vorhaltslehre jene Chimären von Akkorden, die nicht Akkorde sind, sich in ihr Nichts auflösen müssen.

Ja, was noch wunderlicher ist: er selbst hat die Wahrheit schon mit Händen gegriffen, lässt sie sich aber wieder zu seiner und unsrer Qual entschlüpfen. Denn was lesen wir S. 125?

„Die Entstehung des Terzdezimenakkordes durch Vorhalte kann man sich am besten vorstellen, wenn man, wie früher bei dem Undezimenakkorde, der als Dominantakkord mit zugefügtem Grundtone der Tonart erscheint, hier die Auflösung des Nonenakkordes verzögert, während schon der Bass des vollkommnen Dreiklangs, in welchen der Nonenakkord sich auflöst, angeschlagen worden ist."

Ja wohl! Ja wohl! Der vorgebliche Undezimen- und Terzde-

*) Vergl. meine Kompositionslehre Th. 1. S. 234 der ersten Ausgabe.

Digitized by Google

zimenakkord sind nichts anders, als der Dominant- und Nonenakkord über der Tonika, die entweder als Antizipation des folgenden Akkordes, oder als Halteton eines Orgelpunkts darunter tritt, oder über der (was der erstern Erscheinung im Grunde gleich ist) die vier und fünf Oberstimmen einen Vorhalt und seine Auflösung bilden. Das ist das Wahre, wenn der Verfasser es auch nach seiner Weise etwas unsicher und wackelig darstellt. Aber wozu ennuirt er uns denn mit den chimärischen Undezimen- und Terzdezimenakkorden?

Und warum setzt er zu: „diese Akkorde entstehen jedoch nicht immer durch Verzögerung oder Vorhalte, sondern sie können auch ohne selbige vorkommen" —?— Er zeigt nämlich dann, dass diese Gestalten auch in Folge eines Orgelpunkts vorkommen können; eben wie ich oben und in meiner Kompositionslehre, und vor mir hundert Theoretiker gezeigt und hunderttausend Praktiker*) gethan haben.

Und Dehn ist nicht, ist nicht der Einzige, nur der jüngste Anhänger dieses Glaubens! —

B. Der Kern.

Aus dem verminderten Dreiklange *h-d-f* wird abgeleitet der Dominantakkord *g-h-d-f*.

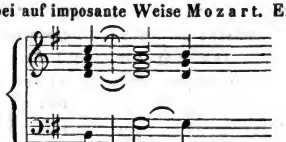
„Wie? Der Dominantakkord wird abgeleitet von einem Theil von sich, dem verminderten Dreiklang?"

Es ist einmal nicht anders.

„Aber zeigt nicht Akustik und Geschichte, dass der Dominantakkord unmittelbar aus der Erweiterung des grossen Dreiklangs, aus der stetigen Fortsetzung der Verhältnissreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 um noch einen einzigen Schritt hervorgeht?"

---

*) Dehn zitirt dabei auf imposante Weise Mozart. Er giebt dieses Beispiel



und setzt aufs geradewohl Mozart darüber; wer zweifelt nun noch, dass er sich auf die Praxis stützt? Er hätte neben Mozart oder statt seiner auch jeden Andern nennen können. Ist es nicht, als wollte man Kepler und Newton citiren bei dem Satze: zweimal zwei ist vier? —

Digitized by Google

Akustik und Geschichte müssen sich unserm System unterwerfen, oder wir verschneiden sie.

„Aber giebt nicht die Praxis in vielen Millionen von Schlüssen den Dominantakkord Millionmal gegen einen einzigen verminderten Dreiklang?“

Allerdings. S. 129 wird auch ausdrücklich anerkannt, dass der verminderte Dreiklang als Dreiklang selten vorkommt, sondern meistens mit einem oder mehr andern Intervallen verbunden, — das heisst also als Nicht-Dreiklang.

Und warum bleibt man nicht bei dem Elementakkorde? —

„Der falsche (verminderte) Dreiklang (S. 188), welcher in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtones nicht verschieden ist, kann bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart, aus denen er besteht, nicht in einen vollkommenen Akkord aufgelöst werden, sondern nur in einen Zweiklang, also nur in ein Intervall. Aus diesem Grunde wird dem falschen Dreiklang in der Praxis noch ein oder das andre Intervall hinzugefügt, wodurch denn aus diesem Dreiklang ein Vierklang entsteht, oder ein Fünfklang, wenn zu gleicher Zeit zwei Intervalle zugefügt werden.“ Demnach wird zuerst *g-h-d-f*, dann *h-d-f-a* oder *as*, dann *g-h-d-f-a* oder *as* gemacht.

Nun schaue man diese Masse von Schiefheiten, die uns „das System“ noch zuschickt.

Erstens wird dem angeblichen Stamm- oder Elementakkorde, *h-d-f*, nicht blos oben, sondern auch — gegen die Natur der Tonemanation — unten, unter dem Grundtone Zuwachs gegeben und dadurch der unsrer Lehre so wichtige Begriff des Grundtones erschüttert*).

Zweitens wird das Ergebniss der Akustik, das unmittelbar nach dem grossen Dreiklange der Dominantakkord ist**), verleugnet.

---

*) Noch schiefer und widerkünstlerischer ist die bei dem Undezimenakkord (S. 122) an den Tag kommende Ansicht: derselbe bestehe aus zwei verschiedenen auf einander gesetzten Akkorden, *e-e-g* und *h-d-f*. Die Natur des Tonwesens und künstlerisches Bedürfniss treiben wohl von Ton zu Ton weiter (von *g-h-d* zu *g-h-d-f*, von da zu *g-h-d-f-a*); aber nur Verstandesreflexion zerschneidet einen solchen Tonbau und stellt sich vor, er sei aus übereinandergesetzten oder — nach früherer Meinung — ineinandergeschobenen Akkorden entstanden.

**) Schon die mitklingenden Töne eines auf dem Fortepiano bei aufgehobner Dämpfung stark angeschlagnen Tones führen bekanntlich auf den Dominantakkord. Wird z. B das grosse *C* angeschlagen, so vernimmt man bei einiger

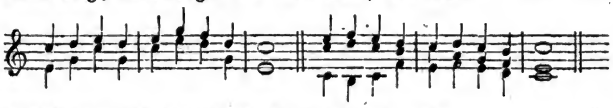
Digitized by Google

Dass es dem Autor bekannt sei, wird Niemand bezweifeln, der weiss, dass es in jeder Akustik und in zwei Dritteln aller Lehrbücher zu finden ist. Er selbst aber versetzt sich, wie es scheint, in die Lage, dieses Ergebniss nicht wissen (S. 72) oder beachten zu können. Denn er verfolgt die bekannte Verhältnissreihe S. 99 nur bis 5, erhält also nur die Tonreihe

C c g c e —

ohne g, ohne das Verhältniss 5 : 6, und verhehlt oder verscherzt damit sich und seinen Lesern auch das nächstfolgende Verhältniss 6 : 7, das ihm sofort den Dominantakkord gebracht hätte.

Drittens wird das Hinausgehen über *h-d-f* dem Umstande zugeschrieben, dass die regelmässige Auflösung von *h-d-f* nur *c-e*, also den tonischen Dreiklang ohne Quinte, ergäbe; als wenn das unzulässig, nicht sogar bei Schlüssen, wie hier —

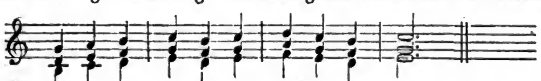
28 

zureichend und viel tausendmal gehört worden wäre!

Viertens soll die Praxis, um diesem Mangel abzuhelfen, den verminderten Dreiklang in einen Dominantakkord verwandelt haben. Aber die regelmässige Auflösung des Dominantakkordes ergiebt ja ebenfalls nicht mehr, als die des verminderten Dreiklangs, einen Schlussakkord ohne Quinte,

29

und die unregelmässige Auflösung des verminderten Dreiklangs,—

30 

hat ja eben so wohl vollständige Akkorde zur Folge, als die unregelmässige Auflösung des Dominantakkordes. — Nur die (aus den Nonenakkorden abzuleitenden) Septimenakkorde *h-d-f-a* oder *as* führen schon bei regelmässiger Auflösung in einen vollständigen Dreiklang. — Folglich hätte

Fünftens der Autor nach dem verminderten Dreiklange nicht

Aufmerksamkeit nach einander *c-g-c-e-g* und (gewöhnlich am stärksten) *b* von selbst als mitklingende Töne.

Digitized by Google

zuerst den Dominantakkord, sondern jene beiden Akkorde aufführen und den Dominantakkord wegen der unzulänglichen Frucht seiner regelmässigen Auflösung allenfalls ganz weglassen sollen. Zwar wendet „die Praxis“ ihn tausendmal gegen einen *h-d-f-a* oder *as*-Akkord an; aber er hätte sich doch auf die Praxis berufen können, so gut, wie jetzt.

Sechstens ist nicht abzusehen, wozu die Nonenakkorde erfunden worden, da ja die — aus ihnen gebildeten*), bei Dehn aber ihnen vorangehenden — oben genannten Septimenakkorde schon dem Zwecke genügen, einen vollständigen Dreiklang nach sich zu ziehen.

Um dieses Leidensregister fortzusetzen, müssen wir an das Fundament des Systems erinnern. Hier sollte der allein in Wirksamkeit gesetzte Elementakkord *h-d-f* dadurch karakterisirt sein, dass er (S. 103) aus den drei Dissonanzen der Tonart (Tonika) beständ' und seine Töne als Dissonanzen der Tonart die Neigung oder Nothwendigkeit hätten, sich in bestimmter Fortschreitung aufzulösen.

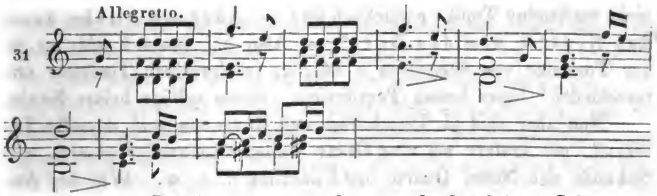
Wenn dies — einstweilen die Richtigkeit vorausgesetzt — nicht ein blosses vereinzeltes *apperçu* ohne weitere Folgen und ohne Werth sein soll: so müsste es irgend eine Anwendung, wenigstens eine Schlussfolge auf die von *h-d-f* abgeleiteten Akkorde gestatten. — Nun aber ist

Siebentens es mit dieser Nothwendigkeit der Auflösung für die drei Töne von *h-d-f* vor allen Dingen nicht ganz richtig. Nur *h* und *f* bewegen sich regelmässig nach *c* und *e*; d kann sowohl aufwärts nach *e*, als abwärts nach *c* gehen; ja es könnte auch allenfalls nach *g* auf- oder abwärts schreiten,

---

*) Dies wird nun unser Autor am allerwenigsten anerkennen wollen. Er will (S. 121) ein für allemal nicht zulassen, dass aus einem mehrstimmigen Akkord ein wenigerstimmiger werde, „oder man müsste die Grundbedeutung des ursprünglich griechischen Wortes Systema ganz ausser Acht lassen.“ Was soll man dazu sagen? Ihm besteht die Arbeit der Wissenschaft wirklich nur im Zusammentragen und Zusammensetzen ohne tiefern Sinn und rechte Erkenntniss, ja ohne Ueberlegung des Nächstbeiliegenden und der nächsten Folgen. Und dieses Kriterium seiner Wissenschaft überträgt er nun auf den Stoff derselben! — Dabei bedenkt er aber wieder nicht, wie viel tausendmal unsre Akkorde unvollständig bleiben, wie oft sogar der einfachste und festeste Akkord, der Dreiklang (man sehe zuvor No. 27) bald ohne Quinte, bald ohne Terz, bald ohne Grundton bleibt!

Digitized by Google



thut also nach Belieben, was nur der von *h-f* gefoderte Schlussakkord erlaubt.

Achtens ist ja im Dominantakkorde der Grundton, — obgleich er Quinte, also Konsonanz der Tonika oder Tonart ist — ebenfalls zu bestimmter Fortschreitung (nach der Tonika, dem Grundton des folgenden Akkordes) verpflichtet; folglich hat die Rücksicht auf das dissonantische Verhältniss zur Tonika schon hier keine Anwendung mehr. — Dass dieser Grundton auch allenfalls liegen bleiben kann, ist aber nicht mehr, sondern weniger, als dass die offenbar zur Tonika dissonirende Quinte des Dominantakkordes (oder Terz des verminderten Dreiklangs) auf- und abwärts gehen und auch wohl springen kann.

Neuntens sind ja die Nonen (oder Septimen in *h-d-f-a* oder *as*) zu einer ganz bestimmten Fortschreitung geneigt; sie gehen regelfester, wie alle bisher genannten Töne, einen Schritt abwärts. Und gleichwohl sind sie Konsonanzen der Tonart*)!

Wie hilft sich nun da unser Autor?

„Man nennt (sagt er S. 111) die Septime dieses Akkordes (der beiden Akkorde *h-d-f-a* und *h-d-f-as*, meint er) die in Verbindung mit dem Leitton, der Sekunde und Quarte der Tonart als ein dissonirendes Intervall erscheint, Terzdezime (dreizehnte Stufe) der Tonart. Diese Benennung dient dazu, um sie von der Sexte der Tonart, die zum Grundton derselben, und ohne Verbindung mit dem Leitton und der Sekunde, konsonirt, zu unterscheiden.“

Wie ist das? — Jenes *a* oder *as* in Verbindung mit *h-d-f* erscheint als ein dissonirendes Intervall, oder ehrlich herausgeredet: „ist ein dissonirendes Intervall in dem Akkorde *h-d-f-a* oder as! Nun, da wären wir ja die Rücksicht auf die gar

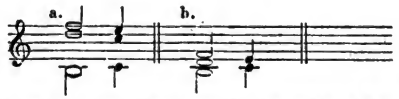
*) Ich bin hier bei der schiefen Rücksicht Dehn's auf die Tonart oder Tonika stehen geblieben. Aber auch die bessere alte Dissonanzentheorie hält nicht Stich, wie G. Weber a. a. O. genügend erwiesen hat. Vergl. dazu meine Kompositionslehre, Th. I. S. 76 der ersten Ausgabe.

Digitized by Google

nicht vorhandne Tonika *c* glücklich los! — Aber wo bliebe dann das System und das Buch? — Also sei jenes *a* oder *as* in der Tonleiter von demselben *a* oder *as* in derselben Tonleiter unterschieden! Jenes heisse Terzdezime, dieses selbige heisse Sexte.

Nun aber sind ja Terzdezime und Sexte ein und dasselbe Intervall, nur erstere um eine Oktav weiter auseinander gesetzt, wie Sekunde und None, Quarte und Undezime u. s. w. Will der Autor etwa auch annehmen, dass die None zwar dissonire, die Sekunde aber konsonire? Will er etwa auch den verminderten Dreiklang bei a,

32

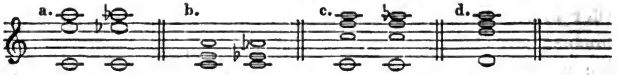


oder seine Terz und Quinte dissonirend, denselben Akkord aber bei b konsonirend finden?

Aber S. 112 beweiset er selber ja förmlich: „dass nicht die blosse Entfernung des besprochenen Tones, nämlich hier *a* oder *as*, vom Grundtone der Tonart, sondern nur die Verbindung desselben mit gewissen andern Tönen der Tonart — ehrlich heraus: seine Stellung in den bestimmten Akkorden — das Wesen des Dissonirens herbeiführt“*)!

*) Aber wie beweist er es!
Vorab an den Sextakkorden bei a, S. 112.

33



„Bei a ist das *a* oder *as* allerdings die vierzehnte Stufe vom Grundton“ (müsste also nach S. 111 Dissonanz sein), ist „aber nicht Dissonanz, weil weder der Leitton, noch irgend ein andrer Ton des Leitakkordes (*g-h-d-f*) damit in Verbindung gebracht“ ist. —

Warum nicht aufrichtig: weil bei a so wenig, wie bei b die Töne *a* und *as* in einem Akkord auftreten, in dem sie mit irgend einem Tone dissoniren, wie z. B. in den Nonenakkorden *g-h-d-f-a* oder *as* mit *a* und *h*? Warum wieder den Akkord vor den Akkordtönen (den Wald vor lauter Bäumen) nicht erkennen wollen? Warum die irreleitenden Worte: „noch irgend ein andrer Ton des Leitakkordes?“ Bei c ist *a* und *as* mit irgend einem Tone desselben (mit *f*) und bei d gar mit zweien (*d* und *f*) vereinigt und doch wird es Niemandem einfallen, Quartsextakkorde und Molldreiklänge, oder die Sexte und Quinte darin Dissonanzen zu nennen! — Ist denn die Erkenntniss der Wahrheit so sehr bitter und der fortsäuernde Irrthum so gar süss?

Digitized by Google

Also endlich auch das Wesen des Dissonirens, nicht blos „die Erscheinung als Dissonanz“ eingestanden!

Und damit uns dieses Geständniss nicht entschlüpfe, sei Zehntens und letztens erinnert, dass unser Systematiker die Nebenakkorde (S. 129) gleich den Hauptakkorden behandelt, also — abgesehn von der Grille seines angeblichen Systems — gleichstellt. Noch einmal wiederholt er S. 132: „So wie nun jeder Nebenseptimenakkord einer Tonart in der Praxis als ein Hauptseptimenakkord behandelt wird,“ — und gesteht nochmals und abermals ein: „In der Behandlung der Nebenakkorde kommt es also nicht auf eine Untersuchung an, aus welchen Intervallen der Tonart sie bestehen!“ — Und damit auch nicht der letzte Zweifel übrig bleibe, findet er S. 132 den Akkord

d - f - as - c,

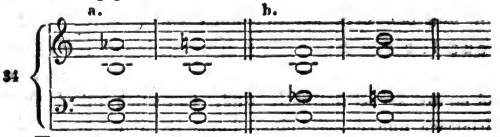
der in *Es*dur (nach seiner Lehre) ein Hauptakkord sein würde, in *C*moll als einen Nebenseptimenakkord, — also, beiläufig erwähnt, wieder ein Akkord, der sowohl Haupt- als Nebenakkord ist, wie früher Akkorde, die sowohl vollkommne als unvollkommne waren.

Was wird nun mit diesem Akkorde? Er muss sich auflösen, in Dur nach *es-g-b*, in Moll nach *g-h-d* oder besser, nach *g-h-d-f*. Und doch ist in Dur *c* die Sexte, sind in Moll *as* und *c* Sexte und Oktave der Tonart oder Tonika! —

Hiermit vergönne denn der Autor mir und den Lesern, seinem System Gute Nacht! zu sagen. Er aber tröste und freue sich,

---

Sodann: „Hingegen bei“ —



„wo der Leitton der Tonart miterklingt und ausser ihm noch die Sekunde und Quarte derselben, dissonirt das *a* oder *as*, gleichviel, ob es sechs oder dreizehn Stufen vom Grundton *c* entfernt ist.“

Wie versteckt sich der Verfasser vor der Wahrheit, die ihm ordentlich nachläuft! — Hier tritt ja *a* und *as* in den (nur unvollständig gelassenen) Akkorden *h-d-f-a* und *as* auf, mithin als None oder Septime! Und *c* ist ja hier ein akkordfremder, mithin dem Akkord widersprechender und gegen ihn dissonirender Ton! Und ist denn bei b, wo *as* und *a* als Sexten auftreten, das Dissonanzverhältniss nicht dasselbe, wie bei a? —

Man sieht: dieser Beweis ist kein Beweis, sondern ein Geständniss. Er gesteht viel!

Digitized by Google

dazu die Autoren von einigen Jahrhunderten — citirt zu haben. Freilich das blosse Citiren — und das blosse Lesen — zumal am unrechten Orte — —

Das nennt man nun bei uns zu Lande, nämlich in der Musiklehre, ein System! Und solcher Lehrbücher mit oder ohne historischen oder Systemprunk erscheinen Jahr aus Jahr ein, immer von Neuem das Alte aufwärmend! — Wer niemals ernstlich daran gedacht hat, ein Musiker zu sein, wer niemals den Drang in sich gefühlt hat, zu schaffen, — wer niemals Fähigkeit und Gelegenheit gehabt, in sich selber zu erfahren, was Komponiren heisse, was dem Komponisten zu seinem Werk und zu seiner Ausbildung noth und förderlich sei: der hält sich immer noch für berufen, wenigstens nach den bisherigen tausend Harmonielehren die tausendunderste, wo nicht gar nach den hundert Kontrapunktlehren die hundertunderste zusammen zu tragen. Und stutzt er sie, wie unser Autor, mit einem Haufen Citate im Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts auf, — wohl gar aus einigen von Rechts wegen längst vergessnen Büchern: so wird es ihm auch nicht an noch unerfahrnern Genossen fehlen, die seinen Fleiss, seine ausgebreiteten Studien loben, ohne nur einmal zu überlegen, ob dieser Fleiss und diese angeblichen Studien sich auch auf den rechten Punkt gerichtet haben; ohne zu begreifen, dass das blosse Lesen und Zusammentragen nicht Studium und Fleiss, sondern ein ganz unfruchtbarer und nur scheinbar geschäftiger Müssiggang sind, dass von einem wahren Studium gar nicht die Rede sein kann, wenn nicht ernstliches Nachdenken und eine reine Liebe zur wissenschaftlichen Wahrheit, wo und bei wem sie sich auch finde, eine ächte Liebe und Treue für die Sache mit Hintansetzung jedes persönlichen Vortheils, jeder persönlichen Stimmung oder Vorliebe zum Grunde liegen und unausgesetzt mitthätig sind. Ein solch unbedachtes Lob des falschen Fleisses und des Scheinstudiums ist aber entweder Gedankenlosigkeit, oder absichtliche Unwahrheit, oder eine in unsern Tagen nicht eben seltne, — moralische Schwächlichkeit, die auch der falschen und unfruchtbaren Bemühung lindernde Lobsalbe gönnen möchte, — unter der denn das Uebel lustig fortwuchert.

Digitized by Google

Die praktische Grundlage.

Die theoretische Begründung der neuen alten Lehre war nicht geglückt. Dass aus dieser so ganz haltlosen Grundlage nichts Gutes folgen kann, ist aus dem Obigen wohl ausser Zweifel. Aber vielleicht sind neben der falschen Grundlage, — meinetwegen sogar im Widerspruch mit ihr, — gute Lehren und bewährte praktische Anweisungen ertheilt. Dann würde zwar die Lehre im Ganzen und das Lehrbuch schlecht sein und unwürdig einer Zeit, die überall, auch in der Musik, schon ganz andre Ansprüche erfüllt gesehen; aber es könnten doch Einzelheiten, vielleicht viele Einzelheiten darin beachtenswerth, sogar wichtig erscheinen.

Die Gerechtigkeit gegen den einmal erwählten Repräsentanten der alten Schule erfodert, auch dies zu untersuchen.

Leider wird sich hier aber kein günstigeres Resultat ergeben. Daher, — und weil (wie meine ganze öffentliche Thätigkeit, namentlich auch mein Lehrbuch, z. B. im Vergleich mit dem Weberschen u. A., erwiesen) die negirende Opposition nichts weniger, als meine Lieblingsbeschäftigung ist und ich mich jetzt wie früher ihr nur im Dienst höherer Pflichten hingebe, — daher vergönne mir der Leser, hier weniger vollständig zu sein. Ich muss mich zu sattsamem Beweise verpflichtet achten, aber nicht zu Mehrerm. Das Weitere wird jeder Selbstprüfende selbst finden können, wenn er am Folgenden nicht genug hat.

Hier ist aber an der Zeit, auf Dehn's praktische Grundlage näher einzugehen; es ist um so wichtiger, weil er damit im Einverständniss ist mit seinen Vorgängern und weil seine Grundlage, richtig aufgefasst, allerdings die richtige ist. Ordnen wir also zuvörderst seine nur nebenbei und zerstreut vorkommenden Gedanken zu einander.

Dehn fodert schon bei der Unterscheidung der Kon- und Dissonanzen (S. 79) ein „Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist *)."

*) In gleichem Sinn hatte Albrechtsberger in der ersten Ausgabe seiner Anweisung zur Komposition von der Quarte (in Bezug auf den Streit,

Digitized by Google

Bei der Lehre von der Stimmfortschreitung meint er (S. 156) nach drei ertheilten Regeln: mehr seien unnöthig, weil das Urtheil bei der Stimmführung von angebornem Tonsinn abhänge.

In gleichem Sinn aber glücklicherm Ausdrucke verweist er S. 148 statt einer genügenden Anweisung über die Anwendung enger und weiter Harmonielage auf Türk und andre Generalbasslehrer und auf den Geschmack des Schülers.

Zuletzt aber und überall und hauptsächlich beruft er sich auf die Praxis. So spricht er gleich in der Einleitung S. VII aus, dass die Praxis als einzige Grundlage der ganzen Harmonielehre erscheine, meint S. 83: die Quarte werde von manchen Theoretikern unter die Konsonanzen gezählt, von guten Praktikern aber als eine Dissonanz behandelt. Und nochmals S. 85: die Auflösung der Quarte sei auf Uebereinstimmung der grössten Meister in ihren Werken begründet.

So erhebt sich denn die Praxis, oder die Praxis der guten oder der grössten Meister zu einem Grundgesetze. Dies wird am Bestimmtesten bei Gelegenheit des Quintenverbots S. 163 ausgesprochen, wo der Verfasser nach Erwähnung einer der Erklärungen des vielbesprochenen Phänomens sagt: „Es würde ganz überflüssig sein, alle ähnliche Gründe für das Verbot der Quinten-Parallelen aufzustellen und ihre Haltbarkeit zu untersuchen *). Es

---

ob sie Konsonanz oder Dissonanz sei) S. 3 ausgerufen: „Man nenne sie nach Belieben? In meinen Ohren bleibt sie immer eine Dissonanz.“ Nachdem G. Weber die ganze Lehre widerlegt und über jenen Ausruf nach seiner Weise gespottet hatte, liess man in der neuen Ausgabe den Ausruf weg; aber die Lehre behielt man bei.

*) Ist ihm denn nie jenes berühmte, rührend-feurige Wort Lessing's zu Ohren gekommen und fühlbar geworden? „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze mich ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! — ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater, gieb! Die reine Wahrheit ist ja doch für dich allein!“ — Kann es nicht begreifen, dass der irrendste Versuch, irgendwo, z. B. bei der Quintenlehre, auf den Grund zu dringen, unendlich mehr Werth und Kraft hat, als das dumpfe Hinnehmen eines nicht ergründeten Spruches? Aber freilich, wer alles Unnütze und Todte um des armseligen Prunks mit Raritäten willen ewig mit sich herumträgt, verliert Zeit und Kraft zu dem Nöthigen und Lebenspendenden und stumpft endlich in sich und den Seinen jenen edlen Erkenntniss-

Digitized by Google

muss dem Lernenden genug sein, dass die anerkanntesten Meister die Vermeidung dieser (Quinten-) Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zum Grunde liegt. Wenn nun auch hier oder dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten vorkommen, so dürfen solche Ausnahmen von der allgemeinen Regel nicht so angesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse er sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer der gedachten Meister schreiben kann, und dann wird er es schon unterlassen, die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf die Beispiele solcher Komponisten berufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist.“ —

So weit unser Autor. Es ist dies, wie schon gesagt, nicht seine Ansicht allein, sondern die herrschende der alten Schule; um so ernstlicher muss sie hier geprüft werden. Der Verfasser aber wird sich gefallen lassen, dass wir in so wichtiger Sache, wo Wahres und Falsches dicht nebeneinander liegt, auch seine Ausdrücke genau erwägen.

A. Ohr und Tonsinn.

Dass zur Auffassung und Unterscheidung von Tongestalten, z. B. von Intervallen und Akkorden ein für diese Auffassung fähiges, schon einigermaassen geübtes Gehör nothwendig sei, versteht sich von selbst. Ich will nur gleich dem Verfasser mehr zugeben, als er selbst fodert: es gehört nicht blos ein fähiges

---

trieb, der uns erst der rechten geistigen Thatkraft theilhaftig macht. „Passiv angenommene ungeprüfte Sätze (sagt Diesterweg) sind den todtgebornen Kindern zu vergleichen. Es sind hohle Wortschalle, mit welchen solche, die von dem Wesen der Wahrheit keine Vorstellung haben, sich und Andre täuschen. Die Wahrheit zeigt sich nur dem, der von reiner Begeisterung für sie erglühet. Wer sie nicht um ihrer selbst willen suchet, findet sie nicht.“

Wie lange werden noch Buchstabeneitelkeit und Geistesträgheit die Wege sperren und hochmüthig die Jugend schrecken und beugen wollen in Geistesknechtschaft? —

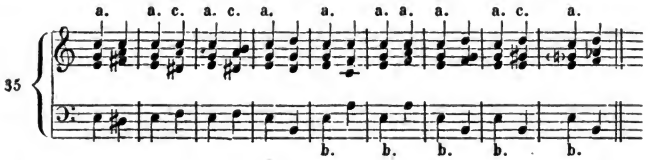
Digitized by Google

Ohr, sondern eine schon festgewordne Vorstellung, Erinnerung, Festhalten schon aufgefasster Tonverhältnisse dazu. Schon im ersten und zweiten Jahr unterscheidet das Kind Tonverhältnisse und fasst sie auf; denn es singt sie nach. Aber es hält sie nicht im Bewusstsein fest. Dies ist das Erste, und eine hinreichende Menge festgehaltner Tonvorstellungen (um sie zu vergleichen, zu unterscheiden, zu verbinden) ist das Zweite, was bei dem Kompositionsunterrichte gefodert wird.

Was thut nun aber die alte Lehre, um die Erfüllung dieser Foderung zu begünstigen?

Nun, eben nichts; wie überhaupt nichts pädagogisch Wohlbedachtes. Ja, wir werden bald sehen müssen, dass sie es nicht daran fehlen lässt, das Ohr, den Sinn zu unterdrücken oder zu verderben.

Wie nun aber der angeborne Tonsinn zu künstlerischen Aufgaben, zu einer guten Stimmführung genügen soll? — das möchte dem Psychologen oder dem denkenden Musiker schwer begreiflich sein. Kunst fodert Kunstbildung und selbst der flachste Naturalismus setzt eine schon vielseitige Entwickelung des angebornen Sinnes, der Anlage voraus. Wir haben S. 38 in No. 9, 10, 11 Proben von Stimmführung gesehen, die man ohne Härte musikalisch-wahnwitzig nennen kann; demungeachtet möchten wir weder dem Verfertiger (der vielmehr später unter anderer Leitung sehr Lobenswerthes leistete und jetzt mit Ehren ein Musikamt verwaltet) noch dem Lehrer „angebornen Tonsinn“ absprechen. Unser Autor selbst hat S. 188 folgendes Beispiel —



zum Besten gegeben, das (abgesehen von gewissen später zu erwägenden Merkwürdigkeiten) in Diskant und Bass seines Gleichen sucht. Wer wollte ihm darum angebornen Tonsinn absprechen?

Doch er und seine Mitgenossen meinen wohl auch gar nicht den Tonsinn, wenn sie ihn zu Hülfe rufen, sondern es ist vielmehr

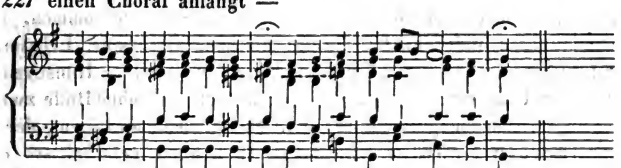
Digitized by Google

B. der Geschmack,

der ihrer Lehre vorarbeiten, oder nachhelfen soll.

Ja, wenn nur der Tonsinn und Geschmack immer recht entwickelt wäre! Man müsste sehr neu in musikalischen Dingen und ein sehr junger Lehrer sein, wüsste man nicht, dass auf einen im Voraus geläuterten Geschmack nicht oft und nicht sicher gerechnet werden darf. Der Geschmack, der nichts ist, als eine theils auf allgemeinen, aber unbewusst wirkenden Grundsätzen, theils auf den eben so unbewussten Neigungen, Gewöhnungen, Stimmungen u. s. w. unsrer besondern Persönlichkeit*) beruhende Entscheidung des dunkeln Gefühls: der Geschmack ist seiner Natur nach eine theils unbestimmte, theils sogar willkührliche und darum immer unzuverlässige Richtung unsers Geistes. Das Einzige, was sich allenfalls zu seiner Förderung thun lässt, ist: dass man das Gute und Schöne näher und öfter zur Anschauung bringe, das Unschöne entfernt halte, dass man zum Guten gewöhne.

Aber auch das hilft wenig. Was ist neben und nach Schiller und Goethe nicht gelesen und geschmeckt worden! Wieviel Unschönes, ja Widriges quält uns im Leben, in unsern Trachten, Einrichtungen u. s. w., trotz der so häufig verbreiteten Muster und Bildwerke aller Art? Und in der Musik! Wieviel musterhafte Choräle unter andern sind von Seb. Bach und Graun bis heute, zu Tausenden, verbreitet worden! Und nun sehe man, wie Dehn S. 227 einen Choral anfängt —

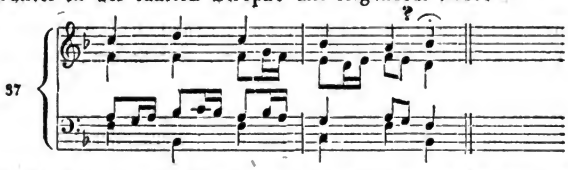


(die Fortsetzung ist etwas besser), oder sehe ihn in dem S. 75 in

*) Der Eine hat Geschmack am Süssen, der Andre am Sauern, der Eine an der Oper, der Andre am Lust- und Trauerspiel. Daher hat das alte Sprüchwort, *de gustibus non est disputandum* (der Geschmack ist verschieden), sein gutes Recht. Nur wollen Halb- und Garnichtwisser so Manches dem Urtheil des Geschmacks unterwerfen, was einer höhern Beurtheilung allein unterworfen ist. Es ist z. B. nicht blosses Dafürnehmen des Geschmacks, sondern aus allgemeingültigen Kunstgesetzen, dass No. 9, 10, 11, 35 und 36 Tadel verdienen.

Digitized by Google

No. 17 gegebnen Beispiel, — oder schlage seine Bearbeitung von „Nun danket alle Gott“ S. 298 (das Bedeutendste im ganzen Lehrbuch) auf, ein Mittelding zwischen Choral und Figuration, in der das kleinlichste Figural-Motiv sechszehn- oder neunzehnmal, und darunter in der fünften Strophe mit folgendem Basse —



(die erste und letzte Strophe, wie die dritte, die die erste wiederholt, sind besser gerathen), aufgetragen wird: und baue noch sicher auf Geschmacksbildung!

Aber dergleichen liegt auch meist nicht am oder im Geschmack. Es liegt daran:

dass die alte Schule sich um Melodiebildung niemals bemüht hat, —

wie ich schon S. 31 gesagt habe. Mit Einsicht und Gewandtheit im Melodiewesen sind solche Verstösse, wie in No. 35 und 37 kaum möglich, bei versäumter Bildung dafür sind sie aber kaum zu vermeiden, wenn nicht eine besonders kräftige und, unbewusst wie?, glücklich gehegte Anlage zu Hülfe kommt. Aber die Lehre darf nicht auf vorzügliche Anlage rechnen, sondern sie muss der vielleicht schlummernden, schwachen, einseitigen zu Hülfe kommen. Und wir brauchen in der That für unsre Kirchen, Orchester, Lehrämter, Singchöre viel mehr möglichst befähigte Musiker (der Kunstfreunde und ihrer Unterweisung gar nicht zu gedenken), als ohne Hülfe zweckmässiger Ausbildung zu finden sind. Das glaube man Einem, der zu Hunderten Schüler und Lehrer kennen gelernt! — oder man beobachte selbst die Musiker und besonders die unmusikalischen Theoretiker.

Eben so wahr und eben so falsch wird

C. die Praxis

als Entscheidungsgrund angerufen.

Wenn wir gewahr werden, dass irgend Etwas von vielen, von den besten, wohl gar von allen Männern vom Fach gleichmässig geschieht: so muss das die Vermuthung erwecken, dass hier ein allgemein bewegender, ein vernünftiger Grund unterliege.

Digitized by Google

Ich sage: die Vermuthung; denn die Möglichkeit, dass sogar die Besten, dass Alle bisher geirrt haben, kann man nicht in Abrede stellen. Bis auf Kopernikus haben alle neuern Astronomen behauptet, die Sonne drehe sich um die Erde.

Was wird also vernünftiger Weise zu thun sein?

Nicht dürfen wir uns dem Beispiel der bisherigen Praxis blindlings anvertrauen; wir können nur durch sie aufmerksam gemacht werden, müssen aber selbst prüfen und nach dem Sinn und Grunde der Praxis forschen, auf eigne Vernunfterkenntniss*) dringen. Nur was ich selber als recht und wahr, meiner eignen Vernunft angemessen erkannt habe, nur das kann lebendige That in mir werden und rechte Frucht bringen. Wer dem zuwider sein will, der leugnet und hindert (so viel an ihm ist) jeden Fortschritt, den die Menschheit je gemacht hat oder noch machen kann; denn wie wär' ein Fortschritt denkbar, als gegen die bisherige Praxis? Vielmehr gründet jeder Fortschritt sich eben nur darauf, dass der Gedanke und das Recht der bisherigen Zeit sich ausgelebt haben und zum Unrecht, — das nun einem höhern Recht, einer höhern Wahrheit weichen muss, — geworden sind. Die leitende Erkenntniss aber, die den Fortschritt entweder bewirkt und sichert, oder den geschehnen rechtfertigt, besteht in der Einsicht des bisherigen Rechts und dem Gewahrwerden der Mangelhaftigkeit dieses Rechts.

So — und nicht anders — hat Gluck sich in der Weise der italischen Oper seiner Zeit lange geübt, bis er ihre mangelhafte Seite erkannte und seine neue Oper schuf; er hat es nicht blos thatsächlich bewiesen, sondern zu unsrer Belehrung mit ausdrücklichen Worten — aber wer von unsern Lehrern denkt daran? — bündig genug er-

---

*) Der Geistesträge, sagt Diesterweg a. a. O. S. 20, lässt Andre für sich denken, der Geisteslebendige dagegen untersucht und prüft sein Leben hindurch. — Was des Geistes Eigenthum werden soll, muss der Geist sich selbst durch eigne Kraft und Thätigkeit aneignen. — Dem Geist Eigenschaften schenken, auf ihn vererben, von Andern auf ihn übertragen wollen, ist ein sich selbst widersprechender Gedanke. Was der Geist nicht aus sich selbst und nicht durch sich selbst hat, das hat er gar nicht. — Nicht einmal Kenntnisse (S. 92) lassen sich mittheilen. Beibringen kann man einem Körper, einem Schlauch etwas; aber dem Geiste kann man nichts beibringen. Er muss es selbstthätig ergreifen und sich aneignen, es verarbeiten.

„Schon früh (sagt Beneke in der Erziehungslehre, S. 173) pflanze der Erzieher in die Seele des Zöglings einen Trieb zu eigner Prüfung."

Digitized by Google

klärt. So hat Haydn, Mozart, Beethoven seinen Fortschritt gemacht; so hat sich die Harmonie von Palestrina auf Bach oder uns her fast verwandelt, so ist die Modulation von Luther's Zeit bis auf Bach oder uns her, die Fuge von Bach bis auf Haydn oder Mozart, die Sonate von Haydn oder Emanuel Bach bis auf Beethoven eine andre geworden. Wollten wir uns also der Praxis auf Gnade und Ungnade anschliessen, so würden wir etwa auf Beethoven zurück müssen, aber sogleich mit dem auf Mozart, Haydn, Händel und Bach, Schütz und Gabrieli, auf Palestrina und die Niederländer, müssten dann mit Hukbald Quarten und Quinten singen, — denn das Alles war Praxis.

Doch, — ich will die Sache nicht so gar ernst nehmen. An diese grossen und hohen Dinge hat die alte Schule wohl nie gedacht; sie meint nur: die kleinen Lehren, etwa dass man keine Quinten mache, gewisse Töne auf- oder abwärts gehen lasse, — die möge man auf den Kredit der Praxis für wahr nehmen. Dabei ist nur schlimm, dass man von diesen Kleinigkeiten bis zu den grössten Dingen in so unmerklicher Stufenfolge aufsteigt, dass am Ende gar keine Gränze für die Autorität der Praxis zu finden. Und dann, — wenn ich nun alle diese Kleinigkeiten für wahr annehme und beobachte: wer hilft mir dann in allem Uebrigen?

Es wird doch nur die eigne Einsicht, die eigne Geisteskraft sein können. — Wenn ich die aber nicht geübt, nicht einmal an jenen Kleinigkeiten versucht und entwickelt habe, wenn ich geschlafen habe auf den Thaten derer, die vor mir waren, den dumpfen Geistesschlaf? —

Also die Berufung auf Praxis statt Selbsterkenntniss ist nichtig und der Gewinn winzig und bedenklich. Aber noch obenein ist der Bürge eine ganz ungewisse Person. Denn die Praxis ist nicht nur in den verschiednen Zeiten, sondern auch in den verschiednen Nationen, ja in verschiednen Meistern einer Zeit und eines Landes eine oft sehr wesentlich verschiedne.

Da will nun unser Autor helfen. Man solle, meint er, sich nur auf die Beispiele solcher Komponisten verlassen, „deren Autorität eine allgemein anerkannte."

Ja, wer ist allgemein anerkannt? Gluck und Mozart waren es zu ihrer Zeit nicht, Beethoven ist es noch nicht. Und können wir es uns ableugnen, dass Rossini's Opern in der That eine allgemeinere Verbreitung und Anerkennung gefunden haben, als Mozart's, zumal in der Zeit ihres Erscheinens?

Digitized by Google

Nun wird die alte Schule antworten:

auf diese allgemeine Anerkennung komme es nicht an, sondern auf die besondere Anerkennung der Kenner.

Ja, wer sind aber die Kenner? wo finde ich diese Kenner, auf deren Autorität hin ich die Autorität eines Mozart oder Beethoven anerkennen oder verwerfen soll?

Sind es jene Lehrer, die — wie wir in No. 9, 10, 11, 17, 18, 35, 36, 37 gesehen und weiter sehen werden — nicht die Notenfeder anfassen können, ohne ein Zeugniss ihrer Ungeschicktheit zu unterschreiben?

Sind es jene Lehrer, die (S. 65) selbst bekennen, dass ihre Hauptlehre nicht einmal genüge, die einfachste Melodie mit einem Basse zu begleiten?

Sind es jene, die nie haben das Neue erkennen lernen und das Alte, Ausgelebte und Begrabne vergessen und aufgeben wollen?

Ist es jene Klasse, die zu seiner Zeit Mozart an das Kreuz ihrer hölzernen Kritik zu schlagen trachtete, wie später Beethoven und heut oder künftig jeden, der den verhängnissvollen Beruf empfangen, neue Bahn dem Menschengeist und Menschenwohl zu eröffnen? Denn

Wo steht je ein Philister bei der knospenden Zeit still, voll Schauer, voll Gebet zur erwachenden Blüthe?

Sind es jene Lehrer, von denen nicht ein Einziger Mozart's Requiem künstlerisch vertheidigen konnte, als Weber*) es als unächt und Mozart's unwürdig angriff zu ihrer Aller bitterlichstem und ohnmächtigem Aerger? Deren Lehren nie den Fortschritt begriffen, stets bekämpft, niemals das Schlechte zurückgehalten, noch bis heut in der Nation und in den Künstlern kein Kunstbewusstsein begründet, stets nur mit einigen nüchternen Verboten und halbwahren Kleinigkeitsregeln abgespeist haben? —

Heilig sei uns der Name jedes wahren Künstlers! Leuchte uns die That eines jeden als erhebendes, läuterndes, belehrendes Beispiel vor! Aber das kann sie nicht kraft des Namens, sondern nur kraft des Geistes in uns, der sie begreift.

---

*) Vergl. die Berl. allg. mus. Ztg. Jahrgang 2, No. 46, S. 371, Jahrgang 3, No. 34, S. 269, No. 51, S. 416.

Digitized by Google

Und wo wir das Gute finden, da — ohne Rücksicht auf Namen und Person — da sei es uns heilig! Sollte der Mensch nicht auch von den Kindern lernen, zu werden, wie sie? Ist der ewige, überallhin wirkende Geist etwa nur in den wenigen Personen thätig gewesen, deren Namen in die schmalen Blätter unsrer Geschichte oder in die noch engern Spalten unsrer Systeme gesetzt sind? Wollen wir die Wahrheit nur erkennen unter der Bedingung, dass der Zeuge überall mit uns und unsrer Ueberzeugung übereinstimme? — In der zweiten Ausgabe meiner Kompositionslehre verdanke ich Kompositionen von Franz Liszt einige treffende Beispiele zu der Quinten- und Oktavenlehre. In der That kann ich mit der Richtung, auf die sich bis jetzt dieses vorzügliche Talent beschränkt hat, nicht einverstanden sein; und weit bin ich davon entfernt, die aus dieser Richtung hervorgehenden Produktionen, — wie einige Vertreter der alten Schule in Berlin in feierlicher Oeffentlichkeit gethan, — als klassische zu bezeichnen. Hätte ich also jene treffenden, gar nicht anderswo zu findenden Beläge verschmähen sollen? —

Aber was soll man, von alledem abgesehen, endlich dann thun, wenn man die angeblichen Regeln von den Autoritäten selbst, die uns ihre Richtigkeit bezeugen sollen, verlassen, nichtbefolgt sieht? — In Weber's und meinem Lehrbuche findet man reihenweis die Beispiele gegen die alten Lehren, und zwar aus den Werken aller Meister und Klassiker; wollte man Zeit und Papier verschwenden, so könnte man gleich noch die zehnfache Zahl von Beispielen gegen die Lehren der alten Schule vom Querstande, von der Singbarkeit, von Quinten und Oktaven, und was der Raritäten mehr sind, aufbringen. Es zeigt sich, wie schon Weber überall auf das Ueberflüssigste dargethan, dass die alte Schule allenthalben übereilte Regeln gegeben und die dagegen sprechenden Beispiele unterdrückt hat. So giebt z. B. auch unser Autor bei dem althergebrachten Quinten-Verbot einige dürre und dürftige Beläge aus irgend einem längst vergessnen Theoretiker. Was aber von Seb. Bach bis heute die Meister gethan, was Weber und zuletzt ich davon erwähnt, das ignorirt er.

Oder vielmehr, er giebt einige Ausnahmsfälle so im Allgemeinen und Unbestimmten zu. Aber auf die solle man nicht eher eingehen, als bis man wie ein Bach, Mozart, Haydn schreiben könne; dann aber werde man es schon unterlassen, die Ausnahmen nachzuahmen.

Digitized by Google

O wie weit ist dieser Lehrer mit der ganzen Schule, die er hier wieder pünktlich vertritt, auch nur von der Ahnung künstlerischen Schaffens entfernt! Hätte er jemals nur ein Liedchen aus eigner Seele gesungen, nur einen kurzen Augenblick lang einmal den heissen Trieb des Schaffens in sich erlebt: wie würde er dann auf die fremde Vorstellung des Nachahmens — von ein Paar Quinten! — gerathen, oder dem Künstler von aussen her Schranken und Fesseln anmuthen, bis er auf die hochmüthige Vorstellung käme: nun könne er schreiben, wie Bach und Mozart! Wie soll man ihm und den Seinen anschaulich machen, dass nur eignes Gefühl, eigne Erkenntniss den Künstler bilden und später bestimmen können und dass Freiheit Bedingung jedes künstlerischen Akts ist?

Doch er selbst kommt uns zu Hülfe und widerlegt sich wieder einmal selber. Nachdem er S. 163 seinen Sklavengrundsatz, wie wir ihn S. 116 gelesen, in aller Fülle ausgesprochen, sagt er selbst bei Gelegenheit der Querstände S. 180:

> „Solche Fälle, in welchen die erwähnten verbotenen Fortschreitungen erlaubt sind, bleiben, um mit Mattheson zu reden, der Diskretion*) des Komponisten überlassen;“

führt auch selber Mattheson's bessere Worte an: Wenn ein geschickter Einfall komme, „sei keine Regul ein Evangelium,“ vergisst auch nicht sich aus Mattheson die Lehre zu geben: „*ratione non auctoritate sola* müsse man seine Sätze und Angriffe behaupten.“ Nur befolgen wollte er die Lehre nicht.

Und nun zu allerletzt sehe man, was Alles der armen Praxis in die Schuhe geschoben wird! — wobei von den aus ihrer einseitigen Benutzung gezogenen, einseitig oder auch gar nicht wahren Regeln nicht mehr die Rede sein soll.

Da soll (S. VII) „das Wesen der Kon- und Dissonanzen sich in den praktischen Werken der besten Meister seit Jahrhunderten im Wesentlichen übereinstimmend“ zeigen und „die Quarte von guten Praktikern als eine Dissonanz behandelt“ sein. — Was sagt die Praxis, was enthalten die Kompositionen von Konsonanzen und Dissonanzen und dissonirenden Quarten? Ich habe in

*) Diskretion! Wie bei fremder Tafel, wo man nicht dreist zulangen darf. Wie viel Querstände und Quinten erlaubt denn die Diskretion?

Digitized by Google

allen Partituren niemalen etwas anders, als Melodien und Harmonien u. s. w, finden können. Das Geschäft der Theorie ist es, und meines Wissens ihr Geschäft allein, die Begriffe von Konsonanz u. s. w. zu fassen, in und aus den Werken zu erkennen. Wie sie diese Werke aufgefasst und ausgelegt hat, davon weiss wieder die Praxis nichts, sondern das muss wieder theoretisch geprüft werden. Die Praxis liefert der Theorie nur den Gegenstand; ihn und die Praxis zu begreifen, ist Sache der Theorie.

Dann wieder von dem sogenannten übermässigen Sexten-Akkord, der aber eigentlich drei Akkorde ist*), heisst es

---

*) Dieser sogenannte übermässige Sext-Akkord ist auch eine von den alten überall wiederkehrenden Seltsamkeiten.

Sext-Akkord heisst bekanntlich die erste Umkehrung jedes Dreiklangs, also jedes Grund-Akkordes von drei Tönen; z. B. von *c—e—g* ist *e—g—c* der Sext-Akkord. Von den Septimen-Akkorden, das heisst also von den Grund-Akkorden von vier Tönen, heisst bekanntlich die erste Umkehrung Quintsext-Akkord, die zweite Terzquart-Akkord; von *g—h—d—f* z. B. ist *h—d—f—g* der Quintsext-Akkord, *d—f—g—h* der Terzquart-Akkord. Früge man nun irgend einen unbefangnen Laien, was er unter dem Namen „übermässiger Sext-Akkord" suchen würde: so wäre die Antwort unfehlbar: die erste Umkehrung irgend eines Dreiklangs.

So billig entlässt uns aber Dehn und ein Theil der alten Schule nicht. Sie verstehen unter jenem Namen

nicht nur 1) einen wirklichen Sext-Akkord, z. B. *des—f—h*,

sondern auch

zugleich 2) einen Terzquart-Akkord, also die zweite Umkehrung eines Akkordes von vier Tönen, z. B. *des—f—g—h*,

und endlich zugleich 3) einen Quintsext-Akkord, also die erste Umkehrung eines andern Akkordes von vier Tönen, z. B. *des—f—as—h*,

bringen also

zwei Akkord-Klassen (Dreiklänge und Septimen-Akkorde)

und drei Umkehrungen unter einen Namen,

sie, die so überreich an Benennungen sind, um unnütze Unterschiede (S. 91) zu machen.

Dies wäre schon für sich die grösste Ungeschicktheit; der Begriff Sext-Akkord würde dabei vernichtet und drei verschiedne Akkorde würden konfundirt. Aber das ist noch nicht Alles.

Sext-Akkord ist der Name einer Umkehrung, lässt also auf einen Grund-Akkord und dieser auf andre Umkehrungen schliessen.

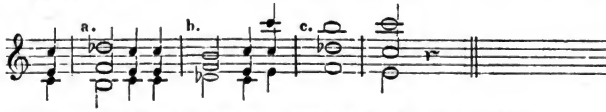
Warum werden nun nicht zuerst die drei Grund-Akkorde und dann alle Umkehrungen aufgeführt? — Weil die Blicke der Theoretiker zunächst nur auf jene Umkehrungen gefallen sind und eine ungeschickte Tonstellung sie (oder wenigstens einige) auf die Annahme gebracht hat,

Digitized by Google

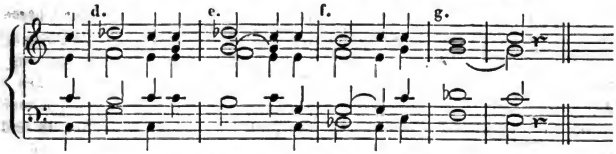
S. 117: er sei zwar kein Haupt-Stamm-, „ja nicht einmal ein natürlicher Akkord, werde aber in der Praxis, besonders der heutigen,

---

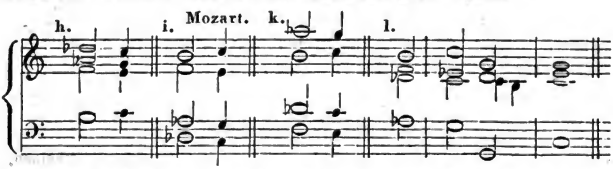
die Grund-Akkorde und übrigen Umkehrungen seien nicht brauchbar. Nun sehe man hier erstens den Dreiklang des ächten Sext-Akkordes mit beiden Umkehrungen, —



zweitens den ersten falschen Sext-Akkord mit seiner Sippschaft,



drittens den zweiten falschen Sext-Akkord mit seiner Familie.



Das wären elf Akkorde statt der drei, die einen Namen führen. Von diesen elf Akkorden mögen einige (a, d, e) unsern Sinn oder Geschmack im ersten Augenblick befremdend, vielleicht sogar widrig treffen; einige (e, g, c) mögen fürerst nicht so ansprechend scheinen, als die andern (b, f, h, i, k, l); jedenfalls hätten wir denn doch drei oder fünf Akkorde zu den bewussten dreien gefunden. Allein der erste befremdendere Eindruck eines Akkordes beweist nicht einmal gegen ihn; mancher höchst befremdende, ja im ersten Augenblick widrige (z. B. *c—e—g—h*) kann im rechten Zusammenhang gute Dienste thun. Es ist übrigens an einigen Akkorden mehr oder weniger nicht gar viel gelegen; aber die Lehre soll zu allen die Wege bahnen, nicht versperren, wie unser Autor unstreitig thut, wenn er S. 119 von seinem übermässigen Akkorde sagt: „Keiner dieser drei Akkorde ist terzenweis zusammengesetzt, keiner ist also ein Stamm-Akkord,

— gewiss nicht, sie sind Umkehrungen, —

und daher finden in der Regel auch keine Umkehrungen

— weder in noch ausser der Regel finden Umkehrungen einer Umkehrung statt, wohl aber mehrere Umkehrungen des Grund-Akkordes — des übermässigen Sexten-Akkordes statt.“ Wer dem nun traut, wie kann der zu den andern Akkorden, z. B. h, k, l in No. 40 gelangen?

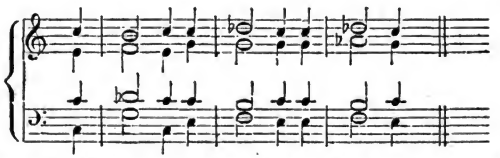
Digitized by Google

so häufig wie ein selbständiger Akkord angewandt, als irgend einer der unvollkommnen Akkorde;“ — und fluggs wird er mitten unter den natürlichen Akkorden abgehandelt. Hier soll also die Praxis, und zwar die heutige (was hat die Wissenschaft mit Heute

---

Und wie ist man darauf gekommen, alle diese Akkorde unter Einen Namen zu bringen? — Eben durch eine solche Aeusserlichkeit, die sich unsre Theoretiker überall erlauben. Die bewussten Akkorde sind nämlich aus andern, aus *h—d—f*, *g—h—d—f* und *h—d—f-as* dadurch entstanden, dass der Ton *d* einen Durchgang durch *des* machen wollte, hier aber aufgehalten wurde. Der festgehaltne Ton *des* war also das Auffallende. Statt aber zu sagen: es sei ein stehengebliebner Durchgang und der Akkord, wie viele andre (vergl. m. Kompl. Th. 1. S. 256 der ersten Ausgabe), die eben so wenig einen besondern Namen verdienen, sei daher entstanden und zu erklären: blickte man schnell auf das ganz zufällige Verhältniss der beiden Aussenstimmen *des—h*, und nannte jeden Akkord, in dem sich *h* über *des* fand, einen übermässigen Sext-Akkord. Natürlich passt aber der Name Sext-Akkord nicht einmal äusserlich, so oft das *des* über *h* gestellt wird, z. B. bei a, e und h in No. 38 und 40, oder hier, —

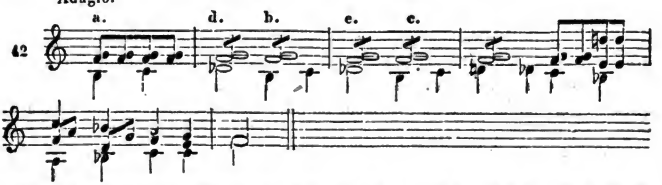
41



wo die Akkorde No. 39, d und g, No. 40, k in anderer Lage erscheinen. Sogar fehlen kann der Ton *h*, — also das angeblich entscheidende Intervall *des—h*, — wie wir hier sehen,

Adagio.

42



ohne dass der Akkord unkenntlich und der Satz entstellt würde, während es eine bekannte und leicht begreifliche Satzregel ist, die wesentlichen (kenntlich machenden, karakteristischen) Töne eines Akkordes nie wegzulassen. — Bei a, b und c in No. 42 fehlt das für obige Akkorde karakteristische *des;* aber eben darum wird an diesen Stellen kein Musiker an den Akkord *g—h—des—f* denken, jeder wird nur den Dominant-Akkord (*g—h—d—f*) in erster Umkehrung erkennen, während bei d und e eben so gewiss der Akkord *g—h—des—f* ohne *h* erkannt wird.

Digitized by Google

oder Morgen zu thun?) die systematische Ordnung bestimmen, etwa als wollte die Pathologie mit den gastrisch-nervösen Fiebern anheben, weil die eben jetzt grassiren!

Zuletzt, müssen wir gar S. 133 erfahren, die durch Antizipation, Vorhalt und Durchgang entstehenden Akkorde beständen „durch eine Willkühr in der Praxis!“ Willkühr? — Wenn es wahr wäre, dann fiele sogleich jede Lehre als unnöthig und unmöglich weg. Unser Autor mag sich aber überzeugen, dass in der Kunst nirgends Willkühr, sondern überall tiefste Vernünftigkeit die Bestimmung giebt. Wir wollen weder seinen Zwang, noch seine Willkühr; das Bedürfniss des Künstlers ist Freiheit. Eine Lehre, die nicht von dieser Ueberzeugung ausgeht, die nicht durchaus die hohe und ewige Vernunft in der Kunst aufweiset und damit aus Beschränkung und Zügellosigkeit, — die immer mit einander gehen, wie man S. 75 in No. 18 an einem kleinen Pröbchen sehen kann, — zur vernünftigen Freiheit führt: eine solche Lehre ist keine Kunstlehre.

Doch es ist Zeit, zu Ende zu kommen. Ich verlasse wieder meinen Standpunkt und gehe auf das unmittelbar Praktische ein.

Digitized by Google

Praktische Fehlgriffe.

Ich muss hier nochmals das Recht in Anspruch nehmen, nur eine ausgewählte Reihe von Belägen zu geben, da es sich blos noch um bestätigende Hinweise auf die Resultate einer so übel begründeten Lehre handeln kann. Im Ganzen folge ich der Ordnung des dehn'schen Lehrbuches; der Kürze wegen erlasse man mir die jedesmalige Wiederholung, dass die Mehrzahl der frühern Theoretiker auf gleicher Bahn sich befindet; nur die Ausnahmsfälle sind anzumerken.

A. Enge und weite Harmonie.

„Allgemeine Regeln (S. 148), wann enge Harmonie angewandt werden soll, lassen sich nicht aufstellen. Es hängt dies alles von mancherlei Umständen ab. Z. B. ist ein Unterschied darin zu machen, ob man die Partie einer Sopranstimme oder einer Bassstimme akkompagnirt*), ferner ob man auf der Orgel oder auf

---

*) Wie in aller Welt kommt das in eine Harmonielehre? — Ich muss es wohl erklären, da die Erläuterung dieses Punkts wieder einen hellen Einblick in die Geschichte und das Wesen der ganzen Lehre giebt.

Schon vor Jahrhunderten wurde (in allmähligem Fortschreiten) die Generalbassschrift erfunden, eine Reihe von Ziffern und Zeichen, die dazu dienten, schneller und übersichtlicher die Akkorde eines Tonstücks anzuzeigen. Sie war (und ist noch jetzt) dem Komponisten willkommen als ein Mittel, im Drang des ersten Entwurfs schnell und leicht wenigstens die Grundlage der Modulation festzuhalten; auch einem im Partiturlesen weniger gewandten Dirigenten mag sie hülfreich zu statten kommen. Besonders aus dem erstern Grund ist die Generalbassschrift noch jetzt merkenswerth.

Nun war aber im vorigen Jahrhundert das Orchester weit weniger voll besetzt, als jetzt; auch wurde dessen Partie weit unvollkommner und unvollständiger von den Komponisten ausgearbeitet, besonders in Recitativen, Arien und andern Solosätzen. Daher finden wir in Opern und Kirchensachen jener Zeit (namentlich auch bei Händel) oft Arien mit einer Violin (oder zweien) und Bass, oder gar blos mit Bass begleitet, bei den Recitativen findet sich äusserst selten mehr, als ein bezifferten Bass; selbst bei Mozart ist die grössere Masse des Recitativs noch so behandelt.

Digitized by Google

dem Fortepiano begleitet, ob der Komponist ein rasches oder lang-

---

Das klang indess selbst jener Zeit gar zu dünn. Daher musste ein „Akkompagnist" auf dem Flügel oder der Orgel die Harmonie ausfüllen; noch in diesem Jahrhundert hat man so begleiten und damit auch dirigiren gehört, während bei der in neuern Kompositionen vollständig vom Komponisten gegebnen oder in ältern von Andern zugesetzten Begleitung dieses Generalbassspiel überflüssig, ja widrig geworden ist, weil das trockne Klavier nicht blos den seelenvollern Klang der Orchesterinstrumente stört, sondern auch das fast nur auf Akkorde beschränkte Spiel im Widerspruch mit dem lebendigern Stimmgewebe der Partitur oft verwirrend oder verdunkelnd eingreift. Meister älterer Zeit haben sich ohne Zweifel auch nicht auf dieses Generalbassspiel beschränkt, sondern frei aus künstlerischer Phantasie begleitet; dies wird dem Händel ausdrücklich nachgerühmt.

Nun brauchte man aber für Oper und Kirche und bei den Konzerten und Singübungen zahlreiche Akkompagnisten, viel mehr als Komponisten. Daher erschienen denn Generalbassschulen über Generalbassschulen, die natürlich das Nöthigste über Harmonie beibringen mussten, dies aber konsequent ganz aus dem Gesichtspunkt und nach den Bedürfnissen des Generalbassspielers behandelten, das heisst einseitig, schief und unvollständig. Daher die in einer Harmonik unbegreiflich seltsamen, in einer Generalbasslehre aber dem veralteten Bedürfnisse des Akkompagnements ganz angemessenen Lehren, die wir oben aus Dehn angeführt und dieser von alten Generalbassisten entlehnt hat. Daher die Versäumniss der Melodielehre und befriedigender Anweisung über Stimmführung; denn Melodie und Stimmgewebe wurde ja dem Akkompagnisten vom Tonsetzer geliefert und er hatte mit Beidem eigentlich wenig zu schaffen, — wie man aus dem Generalbasssatze No. 14 im Vergleich zu No. 13 abnehmen kann. Daher die kurz über's Knie gebrochnen Verbote der Quinten, Querstände und der ganze hierhergehörige halbwahre Regeltross; sie genügten, den Akkompagnisten vor den gröbern Missgriffen zu bewahren, während alles Weitere und Tiefere ihn nichts anging. Daher aber auch die Todtheit der alten Kontrapunktlehre (auf die wir S. 31 bis 40 einen flüchtigen Blick geworfen), die dem Generalbass folgen, auf ihm fussen sollte und in die bei einer andern Gelegenheit tiefer hineingeleuchtet werden wird. Daher endlich auch der nicht unveranlasste Unwille gebildeter Kunstfreunde (Seidel, Charinomos, Th. 2. S. 5, — v. Drieberg, praktische Musik d. Griechen, S. 8) über den Schlendrian, der durch verjährte Lehre in die Mehrzahl der Kompositionen gekommen ist.

Von hier schreibt sich geschichtlich das Uebergewicht und die trockne unkünstlerische Behandlung der Harmonik vor allen andern Theilen der Kompositionslehre her. Denn jeder Harmonielehrer schloss sich der zum allgemeinen Bedürfniss gewordnen Generalbassform an; und nachdem man längst den Generalbass für überlebt und unpassend als Form der Harmonielehre erwiesen und erkannt hatte, blieben die unmusikalischen Lehrer, wie unser Verfasser auch, immer noch auf dem Gesichtspunkte des Generalbasses. Denn sie hatten nichts mehr gelernt und es führt in der That von da kein Weg weiter.

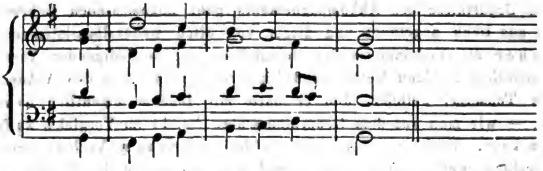
Digitized by Google

sames Tempo im Vortrage beobachtet wissen will, und dergleichen mehr.“ Nach einer Verweisung auf Türk und andre Generalbassisten und den Geschmack des Schülers wird dann (S. 149) als erste Regel ausgesprochen: man solle „die Töne eines Akkordes nicht so weit auseinanderlegen, dass sie mit den zehn Fingern der beiden Hände nicht auf einmal zu greifen wären.“

Welche Bestimmung! Man würde gar nicht begreifen, wie der Verfasser darauf gekommen, besänne man sich nicht, dass die alte Harmonielehre sich zu ihrem Unglück so lange mit dem seligen Generalbass eingelassen (oder vielmehr ihm untergeordnet) und dass die alte Schule noch jetzt die Folgen davon zu tragen hat. Aber der Verfasser hat ja unmittelbar vorher und in Bezug auf diesen Gegenstand gesagt: es solle hier nicht das Generalbassspielen, sondern Harmonie gelehrt werden! Er kann gleichwohl, Dank der alten Schule, nicht davon los.

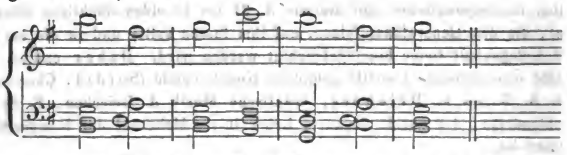
Nach dieser Regel nun, die uns hier als eine Harmonie- oder Satzregel gegeben wird, müsste man diese Zeile aus einem wunderschönen Choral von Seb. Bach (vergl. m. Kompositionslehre Th. 1.)

43



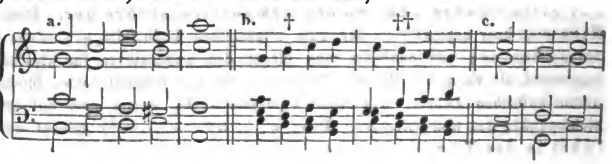
und Tausende der schönsten Sätze in allen Kompositionen verwerfen, dagegen Stellen, wie diese —

44

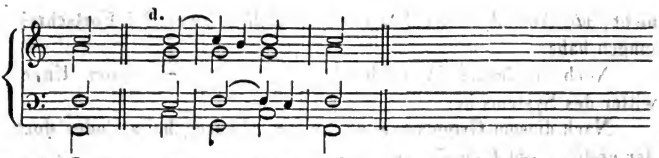


— doch, wozu Beispiele erfinden? unser Autor hilft uns (S. 183, 188, 284 u. s. w.) mit selbsterfundnen aus; —

45



Digitized by Google



solche Stellen müsste man dann recht und gut finden. Kein Musiker wird es glauben!

Auch die folgende Regel (S. 149): man solle die Töne der Kontra- und grossen Oktav nicht so nahe legen, dass ihr Zusammenklang undeutlich werde; der Basston müsse wenigstens eine Quinte entfernt bleiben, — wird in der letzten ohnehin ganz unhaltbaren Hälfte von seinen eignen Beispielen in No. 45 und anderwärts widerlegt und hätte alle oben zu sehenden Uebelstände nicht vermeiden lassen. Und wenn man auch die später (S. 161) nachkommende Regel: die Stimmen sollten so weit auseinandergehalten werden, dass sich jede frei bewegen könne, zu Hülfe ruft: auch die hätte, wie man sieht, von den Sünden in No. 45 oder 44 keine gespart.

Wie ist nun unser Autor in diese Verirrung gerathen? —

Erstens, weil er, wie die ganze Schule, in der Kunstlehre (oder dem von ihm und der Mehrzahl behandelten Theilchen derselben) die Prinzipe und Motive der Kunst versäumt zu erkennen.

Zweitens, weil er und die übrigen die Lehre von der Melodie ganz versäumt, statt sie der ganzen Kunstlehre (aber freilich in einem ganz andern Sinn und auf ganz andre Weise, als er mit der Beziehung der Akkordintervalle auf die Tonleiter oder eigentlich Tonika gethan!) zu Grunde zu legen.

Drittens, weil er das Fundament der Harmonie, jene Verhältnissreihe

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$$
$$C : c : g : \underline{c} : \underline{e} : \underline{g}$$

S. 99 verstümmelt, nur bis *e* verfolgt hat. Damit hat er sich, wie schon S. 109 erwähnt ist, den Weg zum Dominantakkord und zur natürlichen Entfaltung des Akkordsystems versperrt und eben damit auch die rechte Norm für die Stimmlage*) verscherzt.

B. Verdopplung der Akkordtöne.

Nur Konsonanzen der Tonart, erfahren wir S. 150, dürfen verdoppelt werden, Dissonanzen der Tonart aber

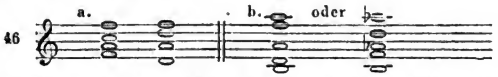
*) Vergl. m. Kompositionslehre, Th. 1, S. 118 der ersten Ausgabe.

Digitized by Google

nicht, mit Ausnahme der Sekunde, weil diese zweierlei Fortschreitungen habe.

Noch ein fernes Wetterleuchten vom vorübergezognen Ungewitter des Systems her.

Nach diesem Grundsatze wären die Akkorde bei a, oder doch der erste, — in *C* dur falsch,



denn die darin verdoppelten Töne *f* und *d* sind nach Dehn's System Dissonanzen der Tonart. Dagegen wären die Verdopplungen von *a* und *as* bei b ganz recht, denn diese Töne sind Konsonanzen (die Sexte) der Tonart.

Das ist nun freilich Alles sehr unwahr. Die Verdopplungen bei a sind unbedenklich und die bei b falsch. Der Verfasser hat nur seinem System zu Liebe etwas gesagt, was er selbst nicht sagen wollte. Sein Verbot der Verdopplung sollte gar nicht auf die sogenannten Dissonanzen der Tonart gehen, sondern auf die sogenannten Dissonanzen der Akkorde. Diese haben in der Regel eine nothwendige Fortschreitung und dürfen desswegen nicht verdoppelt werden, weil man sonst von der Regel abweichen muss (was oft gut und recht ist) oder Oktaven- oder Einklangsfortschreitungen macht. Oben bei b z. B. müssten beide *a* und beide *as* hinunter nach *g* gehen, folglich Oktaven machen.

Aber auch so ist die Regel falsch. Im Dominantakkorde, ja sogar im Dominantdreiklang ist *h* in der Regel zur Auflösung in die Tonika verpflichtet (im letztern Akkorde, wenn der tonische Dreiklang folgt) und kann doch nicht füglich Dissonanz heissen, darf gleichwohl — wegen der Auflösung — in der Regel nicht verdoppelt werden.

Und nun zum Schluss dieses Punktes die Frage:

Mit welchem Rechte verdoppelt der Verfasser in No. 45, b bei † und †† die „Dissonanz *h*",

um mit seiner Sprache zu reden? Hat er nicht eben (S. 150) die Verdopplung der „Dissonanzen der Tonart" verboten? Und hat er nicht S. 103 (vergl. oben S. 89) befohlen, dass der verminderte Dreiklang sich in Grundton und Terz der Tonart (also in No. 45, b der Dreiklang *h—d—f* in *c—e*) auflösen solle? —

Mit solcher Sagazität hat — nicht etwa Dehn allein, — nein, die ganze alte Schule gesetzgebert, befohlen und

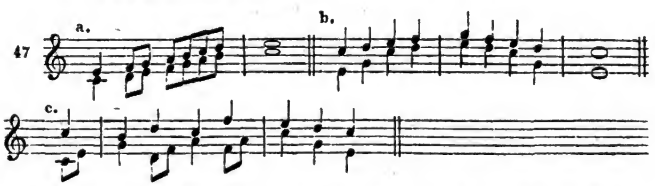
Digitized by Google

verboten. Und so soll es seit G. Weber's Augias-Arbeit wieder von Neuem fortgehen!

C. Auslassung der Akkordtöne.

Von Dreiklängen und ihren Umkehrungen muss (S. 152) „so selten wie möglich ein Ton weggelassen werden, weil sonst leicht statt einer Reihe von Akkorden nur eine harmonische Folge von Intervallen oder ein sogenannter zweistimmiger Satz entsteht, dessen Lehre in die Lehre des Kontrapunkts gehört, in welcher er als aus zwei selbständigen Melodien bestehend betrachtet wird."

Und warum sollten diese Sätze



Tadel verdienen? Sie sind, besonders der erste und zweite Millionenmal gesetzt und gehört worden, ja ohne den zweiten giebt es kaum ein Waldhorn- oder Trompeterstück, und die Hälfte der Volkslieder kommt auf ihn hinaus. Aber was noch mehr, im drei- und vierstimmigen Satze führt der „Elementakkord" unsers Autors, *h—d—f*, und der Dominantakkord *g—h—d—f* bei regelmässiger Behandlung auf einen Dreiklang ohne Quinte; und ältere Komponisten haben oftmals in Kirchensätzen, — selbst Mozart noch in seinem Requiem den ersten und letzten Satz und das *Dies irae*, — mit einem Dreiklang ohne Terz geschlossen, und zwar ohne den Zwang einer etwa nöthigen Auflösung, aus bestimmten Gründen. —

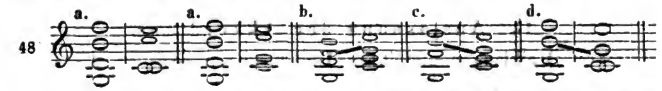
Und was geht es uns an, dass die Lehre des zweistimmigen Satzes nach eines oder aller Lehrer Meinung in den Kontrapunkt gehört? Aendert der Ort im Lehrsystem die Sache? — Und wenn auch der „aus zwei selbständigen Melodien" bestehende zweistimmige Satz in den Kontrapunkt gehört: ist denn die zweite Stimme in No. 47, a und b eine selbständige?

D. Behandlung des Dominantakkordes.

Bei der regelmässigen (oder vielmehr ursprünglichen) Auflösung dieses Akkordes gehen bekanntlich Grundton und Terz in die Tonika als Grundton des folgenden Dreiklangs, die Septime in die Terz der

Digitized by Google

Tonika oder des tonischen Dreiklangs und die Quinte in einen von beiden Tönen, wie bei a.



Die Folge davon ist, dass der tonische Dreiklang dann ohne Quinte bleibt; eine in der Regel ganz gleichgültige Einbusse, da der Akkord auch ohne Quinte unzweideutig und befriedigend ist.

Will man dennoch (vielleicht um vollstimmiger zu schliessen) den Dreiklang mit der Quinte hören lassen: so giebt man entweder

1) dem Dominantakkorde statt oder nach seiner Quinte die Oktav des Grundtones, die dann als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen bleibt;

oder man führt

2) die Septime, wenn sie (wie oben bei b) mitten unter den andern Stimmen liegt, aufwärts —

oder endlich

3) die Terz, wenn sie (wie oben bei c) mitten unter den andern Stimmen liegt, abwärts

in die Quinte des folgenden Dreiklangs*).

Diese Führung der Septime oder Terz ist in der That der Natur des Akkordes zuwider; aber man darf hoffen, dass das Widrige unter der Umhüllung der andern Stimmen weniger oder gar nicht empfunden werde. Wo die Verdeckung nicht statt hat, z. B. oben bei d, da tritt auch das Naturwidrige des Schrittes hervor.

Dies Alles ist Millionenmal dagewesen und wird jedem gut geleiteten Schüler in den ersten vierzehn Tagen geläufig.

Was sagt nun unser Autor?

„Um diese Quinte (S. 195) zu gewinnen, und um also den Dominantakkord in den vollständigen, vollkommnen Dreiklang auf dem Grundton der Tonart aufzulösen, werden Ausnahmen gemacht. Die Sekunde der Tonart (Quinte des Dominantakkordes)**) schreitet

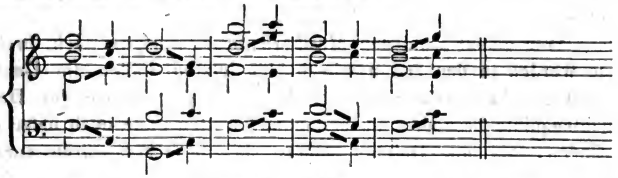
---

*) Einen vierten, hier nicht hergehörigen Fall sähe man in der Auflösung des Dominantakkordes in den Quartsextakkord des tonischen Dreiklangs.

**) Ein falsches Prinzip, wie das Dehn'sche, ist ein fortwährendes Leidwesen, es stört und verwirrt selbst da, wo auf den wesentlichen Inhalt im Grunde nichts ankommt, wenigstens formell. So sehen wir hier und fast allerwärts die Bezeichnung eines Akkordtones oder gar eines ganzen Akkords in

Digitized by Google

nämlich anstatt stufenweis in die Terz oder in den Grundton, sprungweise in die Quinte der Tonart, z. B.



Es wird dazu bemerkt, dass die offenbaren Quinten in den beiden (drei) letzten Fällen durch Gegenbewegung, wie in den ersten zu vermeiden seien. Dann erst wird für „einzelne Fälle nachgelassen", die Terz des Dominantakkordes in die Quinte des tonischen Dreiklangs zu führen (wie oben bei 3), oder die

---

einer Weise verschroben, die der Pädagog kaum seinen eignen Augen glauben wird.

Nichts ist leichter zu fassen und zu merken, sobald man Tonarten, Intervalle und den Terzenbau als Prinzip der Akkorde kennt, als der Inhalt der Akkorde. Jeder auch nur gering begabte Anfänger wird in ein Paar Minuten merken, dass der Akkord terzenweis aufgesetzt wird (z. B. *g—h—d* und *f*), dass die erste Umkehrung vom nächsten Ton (*h—d—f—g*) anfängt, dass dieser Ton (*h*) die Terz, dieser Ton (*d*) die Quinte ist u. s. w. Eben so schnell wird er finden, was in den Umkehrungen (z. B. *h—d—f—g*) jeder Ton für ein Intervall vom tiefsten Ton ist (z. B. *f* von *h* die Quinte); nur, dass eine gute Methode es rathsamer findet, das Verhältniss zum Grundtone festzuhalten, weil von da alle Regeln fliessen, z. B. die Septime *f* in *g—h—d—f* im Grundakkorde, wie in allen Umkehrungen abwärts schreitet, gleichviel, ob es in *h—d—f—g* die Quinte, oder anderswo was anders ist.

Wie macht es nun Dehn? — Sein unglückliches System verleitet ihn, Alles von der Tonika abzuzählen. Jeder Knabe würde z. B. den Terzenbau *h—d—f—a* oder *as* augenblicklich abzählen. Dehn beschreibt ihn S. 111 so:

Der Bass beider Akkorde ist der Leitton,
Die Terz - - - die Sekunde,
Die Quinte - - - - Quarte,
Die Septime - - - - Terzdezime
} ihrer Tonart,

und so S. 105 den Sextakkord des tonischen Dreiklangs:

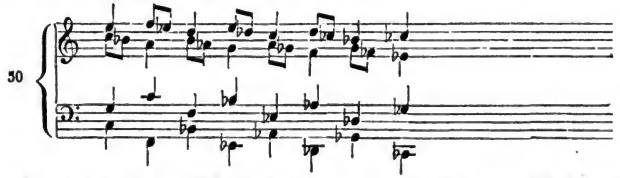
Der Bass dieses Sextakkordes ist die Terz,
Die Terz - - - - Quinte,
Die Sexte - - - - Oktave des Grundtones
} seiner Tonart.

So wird der Schüler nicht blos unnütz gequält, sondern auch gezwungen, von jeder lebendigen Vorstellung eines Akkordes abzulassen, weil er ihn nie als ein für sich Seiendes, als eine selbständige musikalische Gestalt, sondern nur jeden Theil des todtgeschlagnen Akkordes in Bezug auf ein dem Akkorde fremdes Ding auffassen und merken soll.

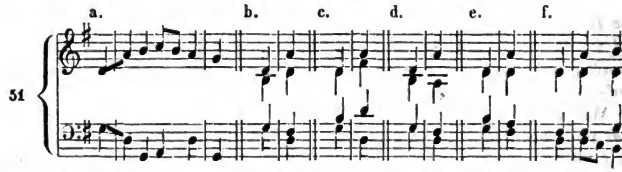
Digitized by Google

Quinte (wie oben bei 1), oder die Terz (? nicht gern) auszulassen und statt ihrer die Oktav zu nehmen und als Quinte des tonischen Dreiklangs beizubehalten.

Wie gefällt wohl den Musikern dieses Beispiel? Ich fürchte, sie werden in den ersten wie in den letzten Fällen die Quinten recht gut heraushören und überdem die Quersprünge der Dominantenquinte besonders im ersten und dritten Falle noch übler empfinden, als die Quinten selber. Ja, Mancher würde voraussetzen, der Autor habe sich blos verschrieben, oder nur einige besonders seltne Fälle sammeln wollen (aber sie stehen ja sogar vor den unbedenklichen, und von diesen vermisst man den oben unter 2 erwähnten), wenn nicht derselbe Verstoss in noch breiterer Anwendung S. 206 in einer Sequenz



und merkwürdiger Weise auch noch in der ersten Behandlung eines Chorals (der schwächern Melodie von „aus tiefer Noth“) im Anhange des Buchs, Strophe 4,



bei a wiederkehrte. Beiläufig würde der Bass (Dehn giebt nur den Bass) bei a, wie man bei b, c und d sieht, schlecht auszuführen sein, während der mittelmässigste wirkliche Tonsetzer wie bei e und f schriebe, oder noch andre Wendungen träfe.

Das hat derselbe Lehrer geschrieben, der uns Ausnahmen von der Regel nicht eher erlauben wollte, als bis wir wie Bach, Mozart und Haydn schreiben könnten, worauf wir dann nach seiner Versichrung von selbst unterlassen würden, die auffallenden und seltnen Ausnahmen nachzuahmen.

Hätte nun ein noch nicht „Allgemeinanerkannter“ dergleichen Sätze aufgestellt, so würde unser Autor gewiss vor ihm als einer

Digitized by Google

nur eingebildeten Autorität warnen und behaupten: er verstände den reinen Satz nicht. Ich bin nicht so schnell. Vielmehr gebe ich zu, dass

in seltnen Fällen und aus besondern Gründen dergleichen Fortschreitungen auch einmal vorkommen können; — wiewohl sich für den dritten Fall in No. 49, wegen des betrunknen Aufschritts des Alts und der daraus hervorspringenden isolirtquarrenden Quarte in den Oberstimmen kaum, wohl niemals Anlass finden, auch in No. 50 ein Akkord um den andern lieber ohne Quinte — sie ist ja so sehr entbehrlich! — bleiben möchte. Ich selbst, wie vor mir Weber, habe dergleichen seltne Ausnahmsfälle*) in systematischer Vollständigkeit und Folge (soweit es uns gelingen wollte) zur Betrachtung und Erwägung gezogen, — denn wie hätten wir sie nach Art der alten Schule verhehlen dürfen, um das übereilte Quintenverbot in seiner Einseitigkeit und im Widerspruch mit der Kunst aufrecht zu halten? Aber wer wird dergleichen auffallende Schritte um eines so geringen Zwecks willen, als eine ordinäre Sequenz oder die Quinte in einem Dreiklange, die man leicht entbehren und auf mehr als eine Art erhalten kann, rathsam finden?

E. Nonen- und Nebenakkorde.

Schon haben wir den sogenannten übermässigen Sextakkord um seine Familie kommen sehen. Jetzt erleben wir dasselbe Unglück am Nonenakkorde. S. 120 hiess es: „Weil er kein Stammakkord ist, wird er in der Regel auch nicht umgekehrt.“ S. 223 ergeht es ihm und uns strenger: „Umkehrungen des Nonenakkordes kommen in der Praxis als selbständige Akkorde nicht vor.“ — Warum nicht? — Wären diese Fälle**)

*) Die durch Gegenbewegung maskirte Quintenfolge ist in der ersten Auflage meiner Kompositionslehre, Th. 1, S. 218 erwähnt, kommt aber in der zweiten Auflage, wie die ganze Quintenlehre, in weit gründlichere Erwägung. Ein Beispiel findet sich unter andern in der Ouvertüre zu Haydn's Jahreszeiten.

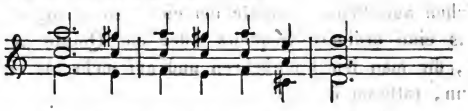
**) Der geneigte Leser möge bei diesem Beispiel, wie bei No. 38, 39, 40 und ähnlichen, erwägen: dass 1) die Aufhäufung solcher seltnerer und befremdenderer Fälle auf Einen Punkt von der Lehre nur der Kürze wegen geschieht, in der Ausübung aber leicht einen widrigen Eindruck macht und einen ungünstigen Reflex auf jeden einzelnen Moment wirft, so günstig dieser auch in kunstmässiger Anwendung einzeln erscheinen könnte; dass 2) des Raumes wegen diese Beispiele ungünstig (zu hoch) auf Eine Zeile gedrängt sind. Eine Quarte oder Quinte tiefer würden sie sich schon besser ausnehmen.

Digitized by Google

52

etwa unzulässig? Oder sind die hier gebrauchten vier Umkehrungen nicht selbständige Akkorde? Wofür sieht sie denn unser Autor sonst an? für Durchgänge? Vorhalte? — Es werden doch wohl Akkorde und zwar Umkehrungen des Nonenakkordes bleiben.

Auf der andern Seite wird zwar S. 100 in der Aufzählung aller Dreiklänge nach der Stufenfolge in Dur und Moll (in der mechanischen Weise Weber's) auch der übermässige Dreiklang (*c - e - gis*) mit aufgeführt, S. 130 aber wird uns gesagt: er komme in der Praxis nur als ein Akkord vor, der durch eine melodisch durchgehende Note entstehe. Wieso? Ist dem Autor nicht unter andern Mozart's Ouvertüre zu *Cosi fan tutte*, und darin dieser immer wiederkehrende Satz —

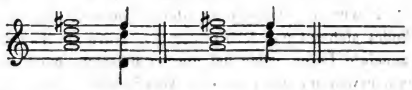
53 

bekannt, in dem der Sextakkord des übermässigen Dreiklangs nicht durchgangsweise, sondern als selbständiger Akkord auftritt?

Umgekehrt stellt sich bei der mechanischen Aufzählung der Nebenseptimenakkorde S. 130 in Moll auf der ersten Stufe ein

a — c — e — gis

ein, das wohl schwerlich als Septimenakkord Glück machen möchte. Nach der (oberflächlich, ohne Motivirung gefassten) Lehre des Verfassers S. 98, 129 und besonders 132 müsste dieser „Nebenseptimenakkord in der Praxis als ein Hauptseptimenakkord, behandelt" werden, —

54 

was wir doch lieber, mit dem ganzen angeblichen Akkord, unterlassen wollen.

F. Stimmfortschreitung.

Die Lehre von der Melodie wird bekanntlich von der alten Schule vernachlässigt, oder vielmehr (S. 16) bis auf einige meist

Digitized by Google

negative Regeln als unausführbar aufgegeben. Solcher Regeln theilt unser Autor S. 156 folgende drei mit:

1) man soll zu grosse Sprünge vermeiden und „möglichst stufenweise Fortschreitungen zu gewinnen" suchen;

2) statt übermässiger und verminderter Intervalle (die dann und wann auch vorkommen könnten) soll man lieber grosse und kleine, überhaupt aber solche, deren beide Enden in einer und derselben Tonart liegen, wählen;

3) man soll, besonders bei sprungweiser Bewegung mit der Richtung der Stimme wechseln, besonders wenn diese in gleichen Intervallen geht.

Viel weiter sind auch die ältern Theoretiker nicht gekommen, als ihr Repräsentant; dies vor allen Dingen zu seinem Schutze. Nun aber, — wie wird hier wieder einmal die arme Musik trenchirt!

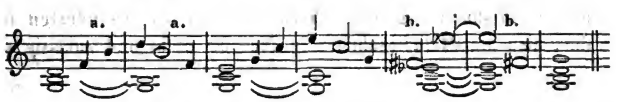
Erste Regel. Man soll zu grosse Sprünge vermeiden.

Und die tief ergreifende None in Händel's Arie der Semele: „Komm, Geliebter?" — Und die reizvolle Dezime in dem lydischen Wollustliede in Händel's Alexanderfeste? Und die Dezimen in Mozart's *Tuba mirum?* Und die Tausende von ähnlichen Sprüngen in Gesang- und noch viel mehr in Instrumentalstimmen? — Die taugen alle nicht!

Und man soll möglichst stufenweis fortschreiten? Das würde einen schönen Brei und schöne Bässe geben! — Ich dächte, man ginge in linden Sätzen und Stimmen, wie z. B. dem von Bach S. 132 No. 43, mehr stufenweis, und in heftigern oder energischen auch in machtvollern Schritten.

Zweite Regel. Man hüte sich vor übermässigen und verminderten Intervallen.

Also Melodien, wie diese, —



wo übermässige Quarten (a) und verminderte Septimen (b) auf die leichteste Weise intonirt werden, soll man nicht schreiben? Sie sind freilich schon seit Jahrhunderten vieltausendmal geschrieben worden. — Und was hält der Autor von der bekannten Arie von

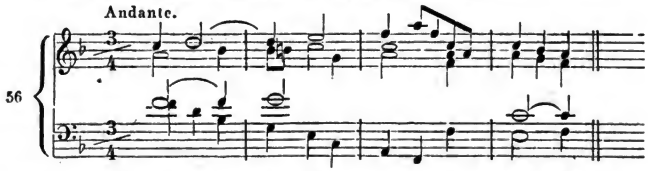
Digitized by Google

Mozart*), in der sogar ein Thema aus kleinen (sogenannten falschen) Quinten und übermässigen Quarten besteht?

Man vermeide Intervalle, deren „beide Enden" nicht in derselben Tonart liegen. Aber wo bleiben dann alle chromatischen Schritte, die so häufig und so leicht geschehen?

Dritte Regel. Man soll sprungweise, besonders gleiche Bewegung nicht in gleicher Richtung fortsetzen.

Nun, was wäre wohl gegen dieses Sätzchen



zu sagen? oder gegen die so häufigen, langsamen oder schnellen Arpeggien auf dem verminderten Septimenakkord durch mehrere Oktaven?

Doch wozu das ganze breite Detail? — Wir haben dessen schon fast zuviel. Hätte Dehn, hätte die alte Schule das Wesen der Kunst in ihrem geistigen Inhalt zu erfassen getrachtet, so würden sie auch zu einer Melodielehre gekommen sein und erkannt haben, dass in der Melodie, in der Stimmbewegung wie in jeder Kunstform nur die Vernünftigkeit des Inhalts über die Gestaltung entscheidet. Recht und richtig ist alles Vernünftige, unrecht und unrichtig ist nur das Vernunftwidrige. Diesen Satz in Bezug auf Kunst durchzuführen ist die Aufgabe der wahren Kunstlehre; sie kann nur wirken, nur rathen und leiten, indem sie jeden Akt des künstlerischen Schaffens auf die Vernünftigkeit des künstlerischen Zweckes bezieht. Wenn also einmal feststeht, dass die Akkorde *g - d - f - h* und *fis - a - c - es* kunstvernünftige Gestaltungen sind: so müssen auch die in ihnen liegenden übermässigen und verminderten Intervalle, also die Melodieschritte in No. 55 recht und zulässig sein;

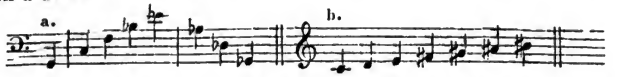
---

*) Sie giebt wieder ein erheiterndes Beispiel von der Lust unsers Autors an gelehrten Citaten. Die Scene und Arie ist bekanntlich seit 30 bis 40 Jahren bei Breitkopf und Härtel um den Ladenpreis von acht Groschen zu haben. Das ist aber dem Autor zu wohlfeil; sie wird aus Dr. Lichtenthal's italienischem Musiklexikon citirt.

Digitized by Google

nur so ist eine richtige Entscheidung — deren Detail übrigens nicht hierher, sondern in die Kompositionslehre gehört — möglich.

Daher hat Dehn ganz Recht, wenn er S. 156 und 157 die Tonfolgen a und b

57 

tadelt. Aber er erkennt den eigentlichen Fehler nicht, der darin liegt, dass die Unstätheit und Hastigkeit der Modulationsfortschreitung, besonders bei b, in einem vernunftwidrigen Widerspruche steht mit der Einförmigkeit der melodischen Fortschreitung. Daher ist derselbe Bass in No. 50 gar nicht zu tadeln, weil hier das Modulatorische vorherrscht und die ebenfalls energisch hin- und herbewegte Bassmelodie sich ihr angemessen erweist; und eben daher ist der noch weiter in Einer Richtung fortschreitende Bass in No. 56 gar nicht zu tadeln, weil er mit dem modulatorischen und sonstigen Inhalte des Satzes nicht im Widerspruch steht.

Daher hat Dehn wenigstens in Bezug auf den Standpunkt der alten Schule (und den seinigen) Recht, wenn er selber S. 157 bei Gelegenheit der Tonfolge No. 57, b, — die nach allen seinen Regeln richtig und doch musikalischer Unsinn ist, — die Nutzlosigkeit selbst der allgemeinsten Regeln (nämlich wie seine Schule sie giebt) anerkennt. Aber „der angeborne Tonsinn" kann hier nicht sicher stellen, sondern nur eine die Kunstvernunft des Schülers entwickelnde Lehre.

Daher endlich dient die alte Warnung vor weiten Schritten und der Rath, für diese lieber stufenweisen Gang und für übermässige und verminderte Intervalle lieber grosse und kleine zu wählen, lediglich dazu: den vollkommen unkünstlerischen Standpunkt der alten Lehre von Neuem zu erweisen. Eine solche Wahl vorschlagen, ist schon ein durchaus unkünstlerischer Gedanke. Der Künstler wählt gar nicht in diesem Sinne, sondern spricht, was in seinem Innern lebt, auf die ihm gegebne Weise, in vernünftigen, also nothwendigen Formen aus. Jeder Schritt in seinen Tonreihen ist daher ein nothwendiger, und zwar folgt er entweder aus dem Gange der Tonreihe (so jene Dezime in der Arie aus dem Alexanderfeste) oder er tritt nach seiner eigenthümlichen*) Be-

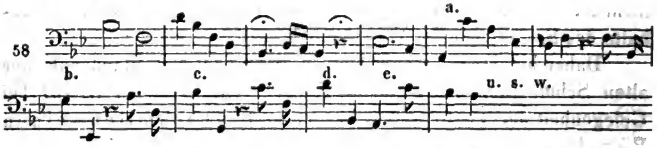
*) Einiges hierüber ist in der allg. Musiklehre (S. 203 der neuen Ausgabe) angedeutet; das Nähere und Gründlichere gehört in die Musikwissenschaft.

Digitized by Google

deutung (so jene None aus der Semele-Arie S. 140, oder die None in der fünfstimmigen *B* moll-Fuge in Bach's wohltemperirtem Clavier) unvermittelt in die Tonreihe ein*). In beiden Fällen hiesse es die Komposition zerstören, wollte man dem Komponisten zumuthen, statt der nothwendig gewordnen Intervalle andre zu wählen.

Wenn aber auch ein Theil der alten Schule von tieferm Sinne der Kunst und ihrer Formen (z. B. der Intervalle) nichts wissen will: so hätte man schon aus Rücksicht auf die stets belobte und stets verkannte, einseitig und unvollständig gefasste Praxis dergleichen Regeln unterdrücken müssen. Denn in Wahrheit giebt es kaum eine grössere Komposition, besonders für Orchester, Quartett und Pianoforte, die nicht im Widerspruch wäre mit jenen Regeln. Und wenn

*) Einer der vollständigsten und populärsten Belege ist die Singstimme in Mozart's Requiem, im *Tuba mirum*.



Hier treten die Dezimen bei a, b, c, d, e nicht in bestimmter eigenthümlicher Bedeutung auf, sondern als unmittelbare Konsequenz aus der in Takt 2 und 3 akkordisch vorgezeichneten Dezime *D* — *B*. Dieser antwortet streng angemessen die Dezime bei a, gleichsam das *B* der ersten Dezime nach *A* und das *d* nach *c* führend. Die Dezimen bei d und e sind die refrainartige Wiederholung der ersten Dezimen. Statt der Dezimen bei b und c finden sich in der Partitur (S. 31 der Breitkopf'schen Ausgabe) Oktaven, nämlich statt des tiefen *Es* und *G* die Töne *G* und *B*. Auch ohne diese beiden Dezimen sind die drei andern in fünf Takten beweisend genug. Allein offenbar war es konsequent, zwischen den beiden ersten und den beiden letzten Dezimen auch die bei b und e zu setzen; die Oktaven fallen daneben klein und etwas matt aus, auch treten die Oktavtöne *G* und *B* bei Weitem nicht so günstig gegen die obligate Begleitung des Soloinstruments auf. Es scheint mir also klar, dass Mozart — oder der Herausgeber der Partitur (die André'sche Ausgabe ist mir nicht gleich zur Hand) der Rücksicht auf den gewöhnlichen Umfang der Bassstimme (einer für die allgemeinen Satzregeln, die nicht auf besondre Stimmen und ihren gewöhnlichen Umfang Rücksicht nehmen, gleichgültigen) ein Opfer gebracht hat, dergleichen öfters nöthig ist; wie es denn ein zweites Opfer an derselben Stelle scheint, dass von Takt 5 an das Fagott an die Stelle der Posaune tritt. — Ein Bassist, dessen Stimme Tiefe genug hat, in Begleitung eines fähigen und diskreten Posaunisten (z. B. in Berlin die Herren Zschiesche und Belke) wird sogleich das Bessere fühlen und fühlbar machen.

Digitized by Google

man sogar zugeben wollte; dass die Musik nichts als ein Spiel mit Formen oder mit Wohl- und Uebelklängen wäre, — auch aus diesen Gesichtspunkten, schon um der äussern Mannigfaltigkeit willen, müsste man dergleichen Lehren verwerfen. —

Soll ich noch mehr einzelne Beweise geben? Sie fänden sich überall; in der Lehre von den Parallelen, in der Modulationslehre, in der Vorhaltslehre, bei den Schlüssen, bei den Querständen, — überall.

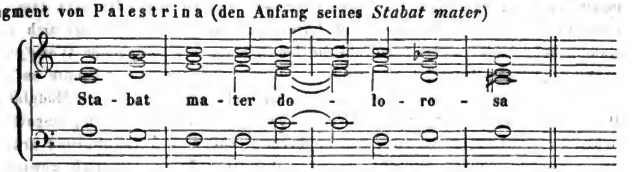
Allein meine Leser, denk' ich, und ich haben Besseres zu thun. Und der stärkste Beweis nach dem von der theoretischen Grundlosigkeit der Lehre, der stärkste praktische Beweis ist ja schon gegeben. Er liegt nicht in dem und jenem Einzelnen; er liegt in den gehäuften Anzeigen,

dass unser Theoretiker selbst nicht sicher im Satz ist, unsicher selbst in der Anwendung der leichtesten Anfangsgründe,

er, der Zögling und Vertreter der alten Schule!

Oder folgt etwas Anderes aus einer Choralbehandlung und Choralbässen, wie die in No. 36 und 37 S. 119 u. 120? — aus einer Stimmlage wie No. 45, c und d, in der jeder Stadtmusiker entweder die Mittelstimmen umgekehrt, oder den Tenor eine Oktav erhöht hätte? — aus Sätzen, wie die in No. 18 S. 75, in denen kein modulatorischer Zusammenhang ist, deren letzten man geradezu modulatorischen Unsinn nennen muss?*) — aus einer Stimmführung, wie die in No. 45, a, wo der Oktavenschluss in der Gegenbewegung noch

*) Ich muss noch einmal (S. 99) erwähnen, dass Dehn bei jenen Sätzen ein Fragment von Palestrina (den Anfang seines *Stabat mater*)



und ein zweites ähnliches von Orlando Lasso hat abdrucken lassen. Wollte er damit nur ein Paar Beispiele mehr geben, und an jene alten Meister erinnern? Oder sollen diese Sätze zur Rechtfertigung der seinigen dienen? In beiden Fällen hat er fehlgegriffen; im erstern in sofern, als er Beispiele gegeben, die den Schüler nur irreleiten können, im letztern durch ein Verkennen des geschichtlichen Unterschiedes zwischen der Musik jener Meister und der Kunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Kein Musiker wird zwar die

Digitized by Google

eine Schönheit ist gegen den Gang und die Stellung der Mittelstimmen? — aus den Quinten in der Gegenbewegung, die sich in No. 49 und 50 reihenweis, in No. 18 zum Schluss, in No. 51, a sogar beim Eintritt einer Choralstrophe produziren? — um Alles zu sagen, aus dem Satze No. 35, S. 118, wo (abgesehen von dem schönen Gesang aller Stimmen, namentlich des Diskants und Basses) in achtzehn Akkorden zehnmal (a) die Terz des Dreiklangs verdoppelt, fünfmal (b) der Bass ohne Grund vom natürlichen Weg abgeführt, dreimal (c) Akkorde ungeschickt (die alte Schule würde sagen: regelwidrig, oder falsch) aufgelöst werden?

Allerdings hat man kein Recht, die Fehlgriffe eines Einzelnen der ganzen Schule, die so manchen grundgeschickten Tonsetzer in ihrem Kreise zählt, zuzurechnen. Aber eben diese geschickten und

---

dehn'schen Sätze No. 18, besonders den zweiten, gleichachten jenen der alten Meister. Aber auch das muss selbst bei flüchtigem Hinblicke jedem Musiker sofort einleuchten, dass die Modulation der Alten eine durchaus verschiedne ist von der unsern, dass Sätze, wie No. 59, bei uns nur als seltne Ausnahmen erscheinen können, während sie bei den Alten zu den regelmässigen Gestalten gehörten.

Bei seiner blos äusserlichen Auffassung der Musik konnte es Dehn wohl nicht gelingen, den wahren Inhalt und Karakter jener alten Werke aufzufassen. Allein hier bedurfte es dessen nicht einmal. Wenn er (der doch Lasso'sche Psalmen herausgegeben und eine biographische Notiz übersetzt und mit vielen Anmerkungen begleitet hat) auch nur äusserlich den Gang der alten Tonsätze mit der Weise unsrer Musik verglichen hätte, so musste ihm der gänzliche Unterschied in jeder Zeile einleuchten, er musste inne werden, dass besonders seit Bach (vorgeahnet schon in Schütz und Gabrieli) die Musik einem ganz andern Gesetze folgt, eine ganz andre geworden ist; dass erst nach der Periode Palestrina's und Lasso's Melodie und Rhythmus sich selbständig ausgebildet haben, sowohl in homophoner als polyphoner Weise; und dass dies vergesellschaftet war, oder vielmehr nur geschehen konnte auf der Grundlage einer innerlich stetig, fest zusammenhängend gewordnen Modulation. Diese ist uns, wie die Werke aller Komponisten seit Bach zeigen, unentbehrliches Bedürfniss, sie ist von uns in ihrem Recht und Vernunftgrund erkannt und noch allgemeiner gefühlt, sie ist mit unsrer Natur identisch geworden. Das Alles war im sechszehnten Jahrhundert nicht der Fall; ja unsre stetige Modulation würde damals, — bei dem Nichtvorhandensein einer ausgebildeten Melodie und fest ausgearbeiteter Rhythmen und Formen, — zu kläglicher Mattigkeit geführt haben, weil nur oder vorzüglich die ganz ungebunden aneinandertretenden Dreiklänge wirken konnten. Diese Weise auf unsre Musik übertragen, heisst beide Zeiten gleichmässig missverstehen und unsre Einsicht, die Fortschritte von drei Jahrhunderten, verleugnen.

Digitized by Google

von Jedermann hochzuschätzenden Männer mögen erwägen, ob es wohl die Lehre ist, die sie vor einem Theil aller hier und bisher erwähnten Fehler bewahrt hat? — ob die Lehre ihnen Melodie, lebendige Stimmführung, konsequente und vernunftgemässe Modulation u. s. w. gegeben? oder ob sie nicht — bei aller Bescheidenheit und bei aller Pietät gegen ihre Lehrer — der Wahrheit die Ehre geben und einräumen müssen: dass sie vorzüglich eignem Forschen in den Kompositionen, eignem Talent, eigner grosser Arbeit verdanken, was sie sind und vermögen? — Keine Lehre kann und soll die eigne Arbeit, das eigne Forschen ersparen. Aber je weiter und schneller sie den Zögling vorwärts bringt, um so weiter kann er dann mit gleicher Kraftanstrengung und gleichem Talent dringen; und es ist im kurzen Leben ein gar wichtiger Unterschied, ob wir Jahre verlieren oder gewinnen für unsre Lebensaufgabe, ob wir frisch und gekräftigt in Lust, Einsicht und Thatsinn, oder ermattet, zerstreut, abgewendet vom rechten Sinn an unser Werk gehen. Die Folgen, wenigstens ein Theil derselben, sind uns S. 27 nicht verborgen geblieben.

Digitized by Google

Die alte Methode.

Der letzte Punkt, die Lehrmethode, sei ohne besondre Rücksicht auf Dehn, mit dessen Lehrbuch sich kein Einverständniss hat knüpfen wollen, erwogen. Seine Art zu definiren und zu beschreiben, seine Vermischung der Lehrgegenstände, — wie er zum Beweise, dass die Sexte zwar Konsonanz, aber doch (oben S. 111) auch Dissonanz sei, S. 112 eine Orgelpunktsgestalt vorbringt, die erst S. 256 begriffen werden kann, — wie er die aus Durchgängen entstehenden sogenannten übermässigen Sextakkorde, die erst S. 294 begriffen werden können, schon S. 117 bei den sogenannten natürlichen Akkorden bringt, — wie er schon S. 182 ausweichende Akkorde zu Haufen bringt, während erst S. 230 von der ausweichenden Modulation die Rede ist, — wie er schon bei der Erklärung der Schlüsse S. 148 die Taktlehre braucht, die erst S. 264 beginnt, — und was sonst noch zu erwähnen wäre: alles das bleibe nun ruhig bei Seite. Für dergleichen und viele andre Fehlgriffe der ältern Theoretiker ist G. Weber in seiner mit unermüdlicher Polemik aufräumenden Theorie der rechte Richter gewesen.

Uns kann hier nur noch

die Grundfrage für alle Methode bei der Kunstlehre

wichtig sein. Nur für diese Erörterung wünsche ich die Aufmerksamkeit der Kunstgenossen, besonders aber die theilnehmende Erwägung aller Lehr- und Erziehungsverständigen noch zu gewinnen.

Wenn ich nicht irre, so stehen unter Psychologen und Pädagogen folgende Sätze als Grundsätze für das Lehr- und Erziehungswesen fest.

Erstens. In allen Bildungsfächern ist die Anregung und Befähigung des Zöglings für den zu erlernenden Gegenstand unendlich wichtiger, als Alles, was ihm der Lehrer an Kenntnissen,

Digitized by Google

einzelnen Notizen u. s. w. geben kann; ja, jenes ist vielmehr der einzige Zweck der Unterweisung, da sich im Grunde (S. 121) nicht einmal äusserliche Kenntnisse ohne Mitthätigkeit des Empfangenden übertragen lassen.

Zweitens. Die Bildung für einen bestimmten Gegenstand kann nicht dadurch bewerkstelligt werden, dass im Zögling eine unbestimmte Thätigkeit angeregt, sondern nur dadurch, dass eine bestimmte, eben für diesen Gegenstand, erweckt wird.

Drittens. Die Thätigkeit unsers Geistes hat verschiedne Formen, die einander bald mehr oder weniger ausschliessen, bald sich einander verbinden und unterstützen. Aufgabe der Bildung oder Lehre ist, den Geist des Zöglings in derjenigen oder denjenigen zusammengehörigen Formen zur Thätigkeit zu erwecken, die dem bestimmten Gegenstande der Bildung eignen.

Viertens. Jede Lehre ist nur Mittel zum Zweck und hat sich sobald und soviel als möglich entbehrlich zu machen, indem sie des Zöglings eignes Erkenntniss- und Urtheilsvermögen zur baldmöglichsten Bewirkung eignen Weiterdringens weckt und kräftigt.

Die Bildung des Philosophen oder Mathematikers z. B. beruht also nicht darauf, dass man ihm eine Reihe philosophischer oder mathematischer Sätze mittheilt, sie etwa auswendig lernen lässt; sondern darauf, dass der Geist des Zöglings zur eignen Erkennung und Findung jener Sätze erregt und befähigt wird.

Die Bildung des Mathematikers oder Geschichtforschers kann nicht dadurch erreicht werden, dass man dieselben mit irgend etwas, z. B. mit Philosophie oder Rechtskunde beschäftigt. Dies, wie jede Geistesthätigkeit, kann ihnen nebenbei hülfreich werden, als Hülfskenntniss dienen, oder den Geist im Allgemeinen üben; aber die Arbeit in Mathematik oder Geschichte selbst wird unerlässlich, wird das Hauptsächliche sein.

Ein Geschichtforscher oder Anatom kann nicht gebildet werden, indem man ihre Phantasie im Hervorrufen willkührlicher Vorstellungen oder im Anschauen der äussern Körperschöne beschäftigt. Eben so wenig macht die Mittheilung oder Erforschung geschichtlicher Data oder die Kenntniss des Knochen- und Muskelsystems den Dichter oder Maler, wiewohl beide an den Resultaten der Geschichtforschung oder Anatomie gewinnvollen Antheil haben können. —

Digitized by Google

Ich bitte meine Leser um Verzeihung wegen dieser Ausführung unbezweifelt feststehender Sätze. Aber die hundertjährige Verirrung der Methode im Kompositionsunterricht machte sie räthlich.

Sind wir nun über die Grundsätze einig, so wird ihre Anwendung auf Kompositionslehre leicht und sicher erfolgen können, sobald wir nur eine richtige Vorstellung von der Sache, die gelehrt werden soll, vom Komponiren, gefasst haben. Diese Vorstellung aber, soweit wir sie hier brauchen, ist eigentlich in dem Geist eines Jeden, der nur einige Notiz von Kunst genommen hat, schon vorhanden.

Komponiren ist nichts andres, als: Musikgestaltungen aus eignem Geiste frei hervorbringen; — in Tönen, Klängen, Rhythmen u. s. w. gestalten, so wie der Maler in Umrissen, Farben u. s. w., der Dichter in Worten gestaltet. Diese Bestimmung bleibt feststehen, mag man nun der Musik (oder einer einzelnen Komposition) den Zweck beimessen, sinnlich zu reizen, oder durch Formenwechsel zu ergötzen, das dunkle Gefühl, den Verstand, die höhern Geistesthätigkeiten zu beschäftigen.

Wenn also Komponiren nichts anders heisst, als (in Tönen u. s. w.) gestalten: so kann auch die Lehre der Komposition keinen andern Zweck haben, als

Die Fähigkeit dieses Gestaltens im Zöglinge zu wecken und auszubilden.

Nach den oben erkannten Grundsätzen ist also die Aufgabe der Kompositionslehre nicht damit gelöset, dass sie uns gewisse Kenntnisse (z. B. von schon vorhandnen Gestalten der Intervalle, Akkorde u. s. w.), gewisse schon gemachte Erfahrungen (z. B. die, dass einige Tonverbindungen milder klingen, wie andre, dass einige Akkorde u. s. w. die Neigung haben, in andre überzugehen) mittheile. Die Aufgabe besteht vielmehr darin, dass statt und aus der Kenntniss die Erkenntniss des schon Gefundnen in uns selbst geweckt und die erkennende Kraft zu weiterer Thätigkeit befähigt werde. Ohne diese Erkenntniss und ohne die Kraft, in der Erkenntniss selbstthätig immer weiter vorzuschreiten, ist jede Kenntniss ein todter und unfruchtbarer Besitz, da der Komponist ja aus eignem freien Geist hervorbringen muss und in dem, was er Andern nachthut, nicht selbst Komponist ist. Niemand wird die in No. 22 und 23 (S. 85) mitgetheilten Akkorde für Weber's Werk,

Digitized by Google

oder die Akkordauflösungen in No. 48 (S. 136) für meine Komposition gelten lassen wollen, da alles dies längst vor Weber und mir vorhanden war, von uns nur Andern nachgeschrieben, nicht aus unserm freien Geist hervorgebracht worden ist.

Nach denselben Grundsätzen wird ferner die Kompositionsbildung nicht dadurch erreicht werden können, dass ich mich mit irgend Etwas beschäftige, z. B. mit Rechnen oder Physik, oder mit dem Aufnotiren schon bekannter musikalischer Formeln, oder mit äusserlichen Notizen über die Art, wie früher notirt, wie ehedem der Takt eingetheilt, was sonst einmal von Dem und Jenem, etwa von dem Wohl- oder Uebelklang der Quarte, gehalten worden ist. Sondern man wird sich eben mit Komposition selbst beschäftigen müssen. — Es ist schwer, dergleichen erst noch zu sagen!

Eben so wenig wird die Kompositionsfähigkeit dadurch gefördert werden können, dass man den Geist in einer dem freien Gestalten fremden oder gar widersprechenden Richtung beschäftigt, z. B. in der Form des Gedächtnisses übt, gewisse ihm bereits fertig überlieferte Gegenstände, Tongestalten u. s. w. beharrlich festzuhalten. Es muss sogar das Gedächtniss (das nichts ist, als das Beharren oder Wiederhervortreten früherer Geistesgebilde in genauester Angemessenheit nach Qualität und Quantität*)) von dem freien Gestalten, das Neues, noch nicht Dagewesenes hervorzubringen hat, als dessen gerades Gegentheil abwenden. Nur die nothwendige Stütze bei der Ausbildung der musikalischen (wie jeder andern) Erkenntniss und Erfahrung kann es sein.

Vielmehr ist, wie schon S. 55 erwähnt, die sinnliche Regsamkeit und Vorstellungskraft, das mehr oder weniger dunkle Gefühlsvermögen in allen seinen Richtungen und Anwendungen, besonders aber die Erkenntniss vom Wesen der Musik, vom Wesen und den Wechselbeziehungen der Kunstzwecke und Kunstgestaltungen, — dies sind die hauptsächlichsten Formen der Geistesthätigkeit, an die die Kunstlehre sich zu wenden hat.

Je schneller und je reicher die Lehre dies vermag, desto eher, sichrer und vollkommner darf sie ihren Zweck zu erreichen hoffen.

---

*) Beneke, Lehrbuch der Psychologie, S. 33, 84. Unterrichtslehre, S. 256. „Die Erkenntniss soll auf die Weise werden in dem Schüler, wie sie, ihrer wesentlichen Natur nach, in der Entwicklung der Wissenschaft geworden ist, und soll in dieser Art, auf die Anregung des Lehrers, vom Schüler selbst gefunden, selbst erzeugt werden."

Digitized by Google

Ungefähr das Gegentheil von alle diesem thut die alte Kompositionslehre.

Doch da ich hier zu allernächst Partei bin, so ziemt sich, dass ich mein eigen Verfahren und meine Intentionen bei demselben ebenfalls und zuerst vor Gericht stelle*).

In Uebereinstimmung mit der Geschichte, — die sich in jedem musikalisch angeregten und dann sich selbst überlassenen Individuum wiederholt, — und in Uebereinstimmung, wie mir scheint, mit dem Wesen der Sache (S. 57, 96) beginne ich mit der Anleitung, Melodien ohne Begleitung zu erfinden. Den Stoff dazu bietet die Tonfolge der natürlichen oder Durtonleiter, die Erkenntniss findet sich im Schüler bei der selbstthätigen Betrachtung der Tonleiter schon vor, da nichts weiter, als die einfachsten, von jedem musikalisch sich Beschäftigenden schon längst gemachten Wahrnehmungen und deren schon bereites helleres Bewusstsein zu dem ersten Anfange gefodert werden. Schon die dritte, noch mehr die fünfte der versuchten Tonreihen ist, wenn auch gering, doch eine wirkliche Kunstgestaltung und schon an der vorausgehenden Betrachtung der Tonleiter, wie an den allmählig, eine aus der andern, hervorgehenden Melodien beginnen die, die Tonfolge, den Rhythmus, die Grundformen alles musikalischen Bildens bedingenden, von diesem Anfang bis in die höchsten Kunstgestalten geltenden Gesetze künstlerischen Bildens sich immer vollständiger und einflussreicher zu entwickeln. Schon mit dem ersten Versuche, der noch nicht einmal wirkliche Kunstgestaltung ist, tritt die Erkenntnisskraft des Zöglings in Thätigkeit und es wird kein Zweck vorgesetzt, keine Regel ausgesprochen, als die, welche schon im Sinne des Zöglings bereit liegen, aus seinem Innern vom Lehrer herausgehoben werden. Schon in und nach der ersten Lektion komponirt der Schüler und bleibt von da fortwährend in der Thätigkeit des Gestaltens; Phantasie, Sinn, künstlerische

*) So weit es mir gelingen wollen, in einem Buche darzustellen, was seiner Natur nach zunächst dem rastlos fortbildenden und vordringenden Leben angehört, ist es der Inhalt meines Lehrbuchs geworden, dessen zweite im Druck befindliche Ausgabe (wie ich hoffen darf) beweisen wird, dass der glückliche Erfolg meiner Arbeit im Verein mit der seit ihr vielfach ausgebreiteten und geprüften Erfahrung mich nur zur Verdopplung meiner Anstrengungen hat bewegen können. Es ist derselbe Eifer, der mir diese Blätter — auf Kosten eng zugemessener Stunden — diktirt hat und der mir in jener Arbeit geholfen, sie von mir gefodert.

Digitized by Google

Ueberlegung, musikalisches und rhythmisches Gefühl sind sofort in Thätigkeit und damit in steigernder Ausbildung begriffen.

Hierzu und überall werden nur die eigentlichen Elementarkenntnisse (Ton-, Noten-, Taktsystem, wie sie jeder mittelmässige Exekutant besitzt) gefodert. Fehlt sogar hieran etwas, z. B. die geläufige Kenntniss der Tonarten, der Intervalle, Einsicht in das Taktwesen: so ergänzt es sich beiläufig, wie von selbst; das Bedürfniss und Wesen des Rhythmus z. B. wird von dem Schüler gefunden, gleichsam nochmals erfunden, wo es zuerst nöthig ist.

Die allmählig hervortretende Unzulänglichkeit der einstimmigen Komposition leitet oder drängt zu der Erfindung des zweistimmigen Natursatzes (desselben, in dem sich die Naturalisten, die Jäger, das Volk, von selbst versuchen) und zur Erkenntniss der beiden harmonischen Grundmassen. Hier fallen dem Schüler von selbst die Grundformen harmonischer Sätze, die harmonischen Ganz- und Halbschlüsse*) und die Grundgesetze der Begleitung zu; er erfindet Melodie und Begleitung selbst und (ganz oder möglichst) zugleich; die Erfindung der Melodie wird weiter und auf neuen Grundlagen geübt. Auch hier ist das Material (nach dem Standpunkte des Anfängers) beschränkt. Aber mit ihm schaltet der Zögling in künstlerischer Freiheit; er ist schon als Künstler thätig; und selbst die Beschränkung ist eine nicht unkünstlerische; auch der Künstler muss sie sich aus mancherlei Gründen gefallen lassen.

Der nächste Fortschritt (wie jeder künftige wesentliche) ergiebt sich wieder mit Nothwendigkeit aus der allmählig deutlicher werdenden Mangelhaftigkeit der bisherigen Sphäre und führt zu der kunstmässig sich ausbildenden Harmonie.

*) Wie wunderlich die Theoretiker sich von der stets angepriesenen Praxis entfernen und sogar die bekanntesten und begreiflichsten Schritte derselben verfehlen, kann noch einmal an Dehn gesehen werden, der nicht einmal den Halbschluss richtig macht. Er bildet ihn (S. 248) durch den Schritt von der Unterdominante auf — die Tonika, während nicht blos die frühern Theoretiker (z. B. Albrechtsberger, Th. 1, S. 183. Reicha, Th. 1, S. 18), sondern jedes Walzerheft ihm hätte erinnerlich machen müssen, dass der Halbschluss (oder, wie er ihn nach der alten aber unangemessenen Kunstsprache nennt: die Halbkadenz) auf die Oberdominante fällt und zwar zunächst von der Tonika auf die Dominante; und dass ferner sein letzter Akkord immer Dur sein muss, weil — sogar nach seiner eignen Annahme S. 77 — auch in den Molltonarten auf der Oberdominante kein andrer, als ein Durdreiklang zu finden ist. Gleichwohl macht er den Halbschluss auch Moll in Moll! — wie oben in No. 17. S. 75.

Digitized by Google

Die Aufgabe wird hier so reich, dass der Zögling einstweilen sich nur der Harmonie widmen muss. Aber diese tritt sofort wieder in ihrer künstlerischen Bestimmung auf, sie wird zu Harmoniegängen, Präludien, besonders aber und von Anfang an zur Begleitung gegebner Melodien verwendet. Hier also, und auf längere Zeit, ist es nicht mehr das Geschäft des Schülers, ganze Tonstücke (Melodie mit Begleitung) zu bilden, sondern gegebne Melodien kunstmässig zu behandeln.

Auch diese Beschränkung ist keineswegs eine blos methodische, keineswegs eine unkünstlerische. Vielmehr ist auch dem Meister die Bearbeitung gegebner Melodien (z. B. Choräle, Volkslieder, Themate) sehr häufig eine Kunstaufgabe. Und abgesehen hiervon möge man bedenken, dass selbst dem Meister nur in seinen schönsten und seltensten Stunden das Glück zu Theil wird, sein entstehendes Werk ganz fertig und vollendet, gleichsam wie eine vor ihn oder aus ihm heraustretende Vision zu erfassen und festzuhalten. Oft ist es nur ein Theil, den er zuerst ergreift und hier vielleicht nur die Melodie, die er in der fortdrängenden Hast der Erfindung notirt. So muss denn auch der gereiftere Künstler die Arbeit der Ausführung, zunächst der Begleitung auf sich nehmen und der Schüler ist also auch hier wahrhaft künstlerisch beschäftigt.

Die Entfaltung der Harmonie beginnt, wie schon S. 98 gesagt, bei den Akkorden, die in den natürlichen Verhältnissen des Tonwesens zuerst gegeben, die zuerst nöthigen und geschichtlich zuerst angewendeten sind. Mit diesen ersten Akkorden tritt sogleich

1) das schon in der Betrachtung der Tonleiter angedeutete Grundgesetz aller Modulation (in der Formel *F—C—G* ausgesprochen),
2) das Grundgesetz aller Beziehungen der Akkorde auf einander

vor das Auge und in Wirksamkeit*), so dass schon hier jenen

*) In dem ersten Stadium der Kunstharmonie ist es (wie ich im Lehrbuche gesagt und hier gern wiederhole) der pädagogisch so scharfblickende, so überaus talentvolle Logier, der den Fortschritt aus der stets bei ihrer Einsichtslosigkeit beharrenden alten Schule auf das Dankenswertheste begründet, zuerst gethan hat. Weiter habe ich ihm nicht folgen können, weil er sich bestimmen liess, statt des künstlerischen den mechanischen Weg (S. 74) zu gehen.

Digitized by Google

modulatorischen Verirrungen, die wir bei No. 18 S. 75 zu beklagen hatten, von Grund aus vorgebeugt wird. Jenes Modulationsgesetz aber erweitert sich bald in der Weise, dass die sechs ersten Dreiklänge auch den Kreis der sechs nächstverwandten Tonarten, — in dieser Formel *)

F C G
d a e

ausgesprochen, darstellen.

Zuvor ist der Dominantakkord (S. 86 und 100) nöthig und erfunden worden. Das Gesetz seiner Auflösung ist schon bei der Betrachtung der Tonleiter vorbereitet; es ist das Grundgesetz

---

*) Das Gesetz ist ein sehr einfaches. Die Modulation wendet sich zuerst in die nächstliegenden (nach der Kunstsprache: nächstverwandten) Tonarten. Diese sind von jedem Durtone zuerst die eine Quinte höher und tiefer (auf Ober- und Unterdominante) stehenden Tonarten, also von *C* dur ist es nach der ersten Formel (*F—C—G*) *G* dur und *F* dur. Ihnen schliesst sich zunächst der Parallelmollton von *C*, A moll, dann die Parallelmolltöne der Ober- und Unterdominante, *E* moll und *D* moll an, wie die zweite Formel ausspricht. Die grossen und kleinen Dreiklänge repräsentiren ihre Tonarten, z. B. *c—e—g* stellt uns vor, erinnert uns an *C* dur, *a—c—e* an *A* moll. Dreiklänge nun, die nächstverwandte Tonarten vorstellen oder uns andeuten, haben auch die nächste Beziehung auf einander, z. B. *c—e—g* auf *g—h—d*, oder *f—a—c*, oder *a—c—e*. Das Weitere und der interessante Nachweis dieses Prinzips in den Meisterwerken findet hier nicht Platz.

Die alte Lehre hat wenigstens den Stoff dieses Verhältnisses erfasst. Aber sie hat ihn nicht für die innere Einheit der Harmonie zu benutzen gewusst und gleich in einer ungeschickten Weise mit

c d e f g a und für Moll *a g* (?) *f e d c*

hingestellt, aus der sich die nächsten Beziehungen und die Vernunft der Sache nicht erkennen lassen.

Dehn hat nicht einmal diese Lehre festgehalten. Ihm spielt sein System wieder einen Possen und überredet ihn, dass diejenigen Tonarten (S. 233) mit einander am nächsten verwandt seien, deren tonische Dreiklänge als vollkommne Dreiklänge in einer Tonart liegen, z. B. *A* moll der nächste Verwandte von *C* dur sei, während in allen Kompositionen *C* dur millionenmal seine nächste Ausweichung nach *G* dur (gegen Einen Ausnahmsfall mit *A* moll) macht. So bildet sich ihm nun (S. 234) folgende Kette,

G dur, *E* moll, *C* dur, *A* moll, *F* dur, *D* moll

ein wahrhaftes *sans rime et sans raison*, mit dem Haupttone zur Dritt, mitten inne von zwei Molltönen, Dur und Moll zersplittert, im Widerspruch mit der ganzen Praxis, die niemals eine Komposition nach dieser Modulationsordnung (wenn auch oft diese Akkordreihe; vergl. m. Kompositionslehre, Th. 1, S. 95 der ersten Ausgabe) gesehen hat. Zuletzt schliesst sich gar — *H* moll an.

Digitized by Google

für alle übrigen einer Auflösung bedürfenden Akkorde, mit Ausnahme einiger, die einer ganz neuen Ordnung, dem Durchgang, entspringen.

Nach der Entwicklung der Akkordik und Modulation, — in der jede Einzelheit auftritt, sobald das Bedürfniss für sie vorhanden und ihre Erkenntniss so weit vorbereitet ist, dass der Schüler auch allenfalls ohne Leitung den jedesmaligen Fortschritt selbst finden würde; in der (wie durch die ganze Lehre) jede neue Erkenntniss oder Entdeckung auch sofort zu künstlerischer Anwendung kommt: — nach dieser Entwicklung wird die andre Seite des Akkordwesens in Betracht gezogen; die Akkorde erscheinen als Inbegriffe zusammentreffender Töne der verschiednen Stimmen, gleichsam als Räume, in denen die Stimmen zusammentreffen. Hier treten nun die Stimmen, also wieder das Melodische, als Hauptsache hervor und aus diesem Gesichtspunkte finden sich Vorhalte, Durchgänge u. s. w. nicht als Willkührliches (S. 129), sondern als vernunftgemässe Umgestaltungen, Verknüpfungen u. s. w. der abstrakten Akkorde aus melodischen Antrieben; hier ergeben sich auch die Regeln, die ausser dem Dominantgesetz (oben) nöthig sind, von selbst.

Nun kommt die melodische Vorbildung zu statten und es erfolgt die erste vollkommne Kunstgestaltung — während die bisherigen durch äusserliche Beschränktheit in den Mitteln bedingt und unvollkommen waren — die kunstmässige Behandlung von Chorälen, dann von andern Melodien, z. B. Volksliedern.

Von hier aus entfaltet sich Erstens nach dem konstruktiven oder periodischen Gesichtspunkte die Komposition liedförmiger Sätze, Zweitens nach dem melodischen, aber auf jede Stimme angewendeten Gesichtspunkte die Reihe der polyphonen Kunstformen. Unmittelbar aus der Choralbehandlung erwachsen die Figuralformen und aus diesen neben den Nachahmungsformen die Fuge*). Jeder Schritt führt zu einer neuen kunstmässigen Gestaltung und Uebung, ist durch das Vorhergehende vorbereitet und leicht.

*) Ich darf hoffen, dass man in der zweiten Ausgabe den Fortschritt vom Choral zur freien Liedform reicher und besser vermittelt, auch die so wichtige Fugenform freier und befriedigender behandelt, namentlich das Prinzip der Lehre energischer festgehalten finden und die Spuren ernstlichen, angestrengten Weiterarbeitens gewahr werden wird.

Digitized by Google

Soweit glaubte ich meine Intention darlegen zu müssen. Leitender Grundsatz war überall: vom ersten Moment bis zum Ende Alles auf den Zweck: kunstmässiges Gestalten — und auf die Erweckung, Kräftigung, Ausbildung der dazu nöthigen Fähigkeiten im Zöglinge zu beziehen.

Die alte Methode lässt sich bis zur Kontrapunktlehre zunächst auf die Mittheilung der Tonleitern, Intervalle, Akkorde u. s. w. und einige Vorschriften (Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen u. s. w.) und Verbote (der Quinten u. s. w.) ein, über deren Unsicherheit, Halbheit, Unzulänglichkeit Einiges hier zu lesen war, viel Mehr sich in Weber's Theorie und Reicha's Kompositionslehre findet.

Alle diese Dinge werden Haufenweise hingeworfen*), so dass der Schüler heut etwas erhält, was er erst in vier, acht Wochen oder Monaten, wo nicht noch später gebrauchen kann. Alles erscheint daher unter der Form von Kenntnissen, als etwas von Aussen Gegebnes und einstweilen — für lange Zeit, wo nicht für immer ein Aeusserliches bleibend, mithin in einer der künst-

*) Dehn thut sich (S. 5) förmlich etwas darauf zu Gute, dass er so verfahren, weil bei entgegengesetztem Verfahren (wenn bei „der Konstruktion eines Akkordes und seiner etwaigen Umkehrungen" gleich „die praktische Anwendung desselben besprochen" werde) „entweder Vieles in der Lehre der Konstruktion der Akkorde überhaupt antizipirt, oder Manches in der vollständigen Behandlung eines Akkordes zerstückelt werden" müsse. Dass dies nicht weiter, als das Wesen der Sache und die richtige Methode gut heissen, nöthig ist, glaube ich in meinem Lehrbuche gezeigt zu haben. Das Interessante aber ist, dass noch nie ein Lehrer so viele, so unnöthige und schädliche Antizipationen gemacht hat, als (wie wir S. 148 an wenigen Beispielen gesehen) eben Dehn. Obenein hat er seinen eignen Plan nicht einmal durchgeführt. Sein theoretischer Theil soll die Gestalten zeigen, der praktische sie anwenden. Nun fehlen im theoretischen Theile 1) die Taktlehre, 2) die Signaturenlehre, 3) die Vorhalts- und Durchgangslehre mit allem Dazugehörigen, folglich lernt man in diesem Theile nicht einmal alle Akkordgestalten kennen; und wiederum hätten die wirklich daselbst befindlichen Gestalten des sogenannten übermässigen Sextakkordes, Undezimen- und Nonenakkordes nach Dehn's Weise in den praktischen Theil gehört, weil sie aus Durchgängen und Vorhalten u. s. w. entstehen. Endlich muss auch „die Behandlung der Akkorde zerstückelt" werden; nachdem der erste Theil sie reihenweis aufgewiesen, geht der zweite sie wieder von Anfang durch, um etwas an ihnen zu üben, das wir bald kennen lernen werden.

Nicht das Zurückkommen auf einen schon dagewesenen Gegenstand (das in jeder Disciplin nothwendig und sehr fördersam werden kann) ist zu tadeln, sondern der sachfremde und unpraktische Theilungsgrund.

Digitized by Google

lerischen Bethätigung gerade entgegengesetzten Form*). Künstlerisch, aus freiem, eignem Geiste, kann ich nur einen Akkord u. s. w. gebrauchen, wenn ich ihn aus meinem Innern nach eignem Bedürfniss und eigner Erkenntniss wiedererfunden habe. In jener Weise wird aber das künstlerische Wesen förmlich unterdrückt, und bleibt es (wie man an Tausenden unserer Musiker und am deutlichsten an den Notensätzen von Dehn sehen kann), wenn nicht ein besonderes Talent zu Hülfe kommt**).

Und wie werden diese Kenntnisse und Vorschriften befestigt? — Sie beruhen, wie wir gesehen haben, nicht auf dem wahren Begriff der Kunst; folglich können sie gar nicht, oder nicht auf den rechten Ursprung und Vernunftgrund zurückgeführt, sie können nur, so wie sie gegeben, auswendig gelernt werden.

---

*) Es spukt da das albrechtsberger'sche Skelett, von S. 61 her.

„Wer will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand.
Fehlt leider! nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst und weiss nicht wie."

**) Will man eine merkenswerthe und höchst beklagenswerthe praktische Folge davon sehen, so blicke man auf den zweck- und inhaltlosen Gebrauch, den neuere Komponisten von den Tongestaltungen, — und am Meisten von den fremdesten, auffallendsten machen. Schon Reichardt (in seinen Opern) und Righini spielten mit den mächtigen weiten Intervallen, von denen S. 141 die Rede war, wie Kinder mit Messern; nicht der Sinn dieser weiten Sprünge, nur dass Auffallende derselben und die äusserliche Absicht, die Stimmbildung des Sängers zu zeigen, bestimmten sie. In gleicher Weise werden in unsrer Zeit die fremdesten Akkorde eher als die natürlichen und motivirten, die fremdesten Modulationen u. s. w., die krassesten Gegensätze von Lärm und Tongesäusel ohne innern Beweggrund gebraucht, weil die Tonsetzer dieser Richtung und ihre Lehrer nicht das tiefe Gefühl für alle diese Gestaltungen gehegt und erzogen haben, das ihnen nur deren sinn- und zweckgemässe Anwendung gestatten würde. Es sind ihnen nicht selbstempfundne, noch einmal im eignen Innern erfundne Laute ihrer Seelensprache, sondern nur äussere Mittel zu äusserm Zwecke.

Auch die alte Schule eifert dagegen. Aber sie wird nicht gewahr, dass dieser Missbrauch der Mittel, wie sie es ihrem Gesichtspunkte gemäss benennt, nur eine Folge davon ist, dass sie selbst diese Gestaltungen des innern Kunstsinns nur als äusserlich überlieferte Mittel oder Materialien auffasst und überliefert. Daher naschen selbst alte Anhänger derselben von diesen Früchten, die sie selber verpönen und die in ihre müden Weisen vollends wunderlich hineintreten.

Digitized by Google

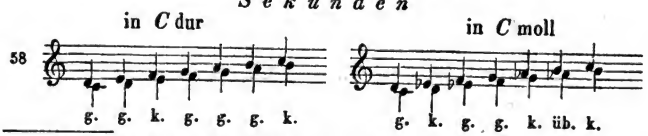
Auch dies könnte zur Bildung der Vorstellungskraft gereichen und überaus leicht von Statten gehen. So z. B. schlage ich zur Uebung der Anfänger (nicht der Kompositionsschüler) vor, die sämmtlichen Durtonarten nach dem Muster von *C* dur zuerst nach dem blossen Gehör zusammenzusuchen und dann erst das Gefundne gründlich zu prüfen*).

Wie aber geschieht es in der alten Schule? — In der unfruchtbarsten Form des Auswendiglernens.

Es werden nämlich zuerst die zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern auf dem Papier einzeln notirt, und zwar so oft geschrieben (oder gelesen), bis man die Namen auswendig kann. Will man noch gründlicher gehen, so werden diese Tonarten bis zu zwölf Kreuzen und Been (bis *His-* und *Deses*dur) notirt, also dreiundzwanzig Tonleitern für Dur und eben soviel für Moll; oder vielmehr, — weil die Mehrzahl der Lehrer noch bei zweierlei Molltonleitern steht, — sechsundvierzig Tonleitern für Moll. — So wird noch jetzt in öffentlichen Musiklehranstalten Berlins unterrichtet. Dass die Unstatthaftigkeit einer doppelten Molltonleiter längst (seit Weber) feststeht, dass man selten oder nie Tonarten mit mehr als sechs Vorzeichnungen, also statt neunundsechzig nur vierundzwanzig Leitern braucht, dass längst von Logier und mir weit leichtere Methoden, die Tonleitern zu konstruiren**), bekannt gemacht worden: das stört den alten Schlendrian nicht.

Sodann (oder auch vorher) werden alle Intervalle in jeder (oder einer) Tonart von jedem Ton aus notirt und gemessen. Dehn z. B. giebt S. 77 eine solche Intervallentabelle, die alle Intervalle in *C* dur und *C* moll von der Sekunde bis zur Oktave, mit der darunter gesetzten Bemerkung, ob sie gross oder klein u. s. w. seien, enthält. Diese Tabelle fängt so an:

Sekunden

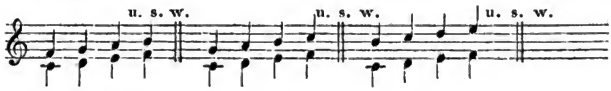


*) Allg. Musiklehre, S. 50 der neuen Ausgabe. Die kinderleichte Einprägung der Intervalle für den Anfänger s. S. 41 daselbst. Ebenfalls für Anfänger sei die ungemein sinnreiche „Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten u. s. w. von C. v. Decker“ (Berlin bei Mittler) empfohlen.

**) Vergl. d. allg. Musiklehre, S. 52 und 55 der neuen Ausgabe, oder auch schon meine Gesanglehre v. J. 1826.

Digitized by Google

und enthält noch sechs solche Doppelreihen, in denen, wie hier Sekunden, so nachher auch Quarten, Quinten, Septimenreihen, z. B.

61 

aufgeführt werden.

Dass dies die schlechteste Art ist, eine kinderleicht zu merkende Sache einzuprägen, haben wir schon erkannt. Aber man erwäge noch, dass dabei für den Lernenden nur zwei Möglichkeiten vorhanden sind:

entweder muss er das alles gedankenlos, mit abwesendem Musiksinne hinnehmen,

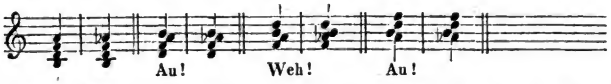
oder er muss an diesen widerwärtigen Tonreihen seinen Musiksinn zermartern und methodisch abtödten.

Und man glaube nur nicht, von dieser Pein und Last bald loszukommen! Dehn braucht ihrer noch zehn Tabellen, um — ganz konsequent im Prinzip der alten Lehre —

1) die tonischen Dreiklänge aller Dur- und Molltonarten mit ihren Umkehrungen,

2) die verminderten Dreiklänge in Dur und Moll mit ihren Umkehrungen,

und so fort zu notiren und — hoffentlich, oder vielmehr wahrscheinlich nicht!*) — einzuprägen. In der vierten Tabelle werden unsre Sinne wieder mit folgender Akkordreihe

62 

durch alle Tonarten erquickt. Die grösste Freude wartet unser jedoch bei der Tabelle S. 126, in der alle bisherigen Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen in allen Tonarten aufgeführt werden; es sind ihrer, — wenn ich nicht falsch zähle, —

dreihundert und vierundachtzig;

und dann wird noch tröstlich zugefügt:

„Diese Arbeit muss von dem Lernenden so oft, theils auf dem Papier, theils am Instrument und

*) Der Schüler in „Faust“:

Mir wird von alle dem so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopfe herum!

Digitized by Google

aus dem Gedächtnisse wiederholt werden, bis er alle darauf bezüglichen Fragen, ohne erst lange darüber nachzusinnen, schnell und richtig beantworten kann.

Daraus soll denn ein Komponist werden! Oder (S. 310) wenn „Erfindungskraft fehlt“: ein „vor schiefen Richtungen“ gesichertes Urtheil, und die Erkenntniss „genialer Originalschöpfungen, die zugleich das Gepräge eines in der Schule ganz vollendet ausgebildeten Talents an sich haben.“

Auf diesem Unterbau werden nun Uebungen angestellt, die fast allesammt

das gerade Gegentheil künstlerischen Gestaltens sind. Hier treten nämlich jene berüchtigten Generalbassübungen zuerst vor, die darin bestehen, dass man zu einer gegebnen Basstimme Akkorde setzt, — erst lauter Dreiklänge, dann Sextakkorde, Quartsextakkorde u. s. w. Dass niemals ein Komponist so arbeitet, dass er entweder aus dem Vollen und Ganzen schafft, oder wenigstens zuerst die Melodie als Hauptsache erfasst, dass Logier längst diese Verkehrtheit beseitigt hat, dass alle diese Uebungen und Quälereien nicht zur Bildung eines kleinen Sätzchens, ja, — wie (oben S. 65) Dehn sehr richtig selbst versichert, — nicht einmal zur Begleitung der einfachsten Melodie befähigen, dass sie selber gar nicht als wirkliche Kunstgebilde, als kunstmässige Musiksätze gelten können, sondern nur (wenn auch nicht immer so arg, als die Dehn'schen Beispiele) dazu dienen, den Sinn des Schülers abzustumpfen und seine Melodienkraft zu ertödten*): das Alles kümmert die Lehrer nicht,

*) Wer noch nicht von der Verkehrtheit der alten Lehre überzeugt ist, kann es endlich hier werden, kann zugleich hier die stärkste Bestätigung dessen erhalten, was ich oben (S. 28) über die Folgen versäumter Bildung des Melodievermögens gesagt habe. Man stelle sich nur recht deutlich das Generalbasswesen vor.

Der Schüler erhält Bassstimmen, und muss dazu Akkorde setzen, die ihm vorgeschrieben sind. Hieraus folgt sogleich:

Erstens, dass er in der richtigen Wahl der Akkorde nicht geübt wird, dass er

Zweitens der Modulationsgrundsätze gar nicht bedarf,

weil ihm jene Wahl ja vorgeschrieben ist. Und nun sehe man gleich die Dehn'schen Beispiele an, ob sich nicht die Hälfte der darin begangnen Fehler aus dem Mangel richtiger Modulationsgrundsätze herschreibt; man überlege ferner, wie verwirrend und verderbend es für den Sinn des Schülers werden

Digitized by Google

darf sie nicht kümmern; denn — sie haben es nicht anders gelernt und wollen es nicht anders lernen.

---

muss, in unrichtig angelegten Modulationen förmlich geübt zu werden. Wenn aber auch der Lehrer (wie z. B. Türk in seiner Generalbassschule) durch bessere Einsicht oder richtigen Sinn vor dergleichen Fehlgriffen bewahrt bleibt, so müssen doch die Uebungssätze schon vermöge ihrer beschränkten Bestimmung und Fassung geringer ausfallen, wie irgend ein andrer mit gleichen Kräften aber in künstlerischer Tendenz gebildeter Satz. —

Die vorgeschriebnen Akkorde nun kann der Schüler in jeder beliebigen Lage ausführen, auch jede Stimme beliebig fortschreiten lassen, wofern nur die bewussten Fehler (oder eingebildete Fehler) dabei vermieden werden. Was folgt daraus?

Drittens, dass die ganze Aufmerksamkeit sich auf die Vermeidung dieser Fehler richtet, also auf eine Negative,

Viertens, dass abgesehen hiervon jede Stimme beliebig — oder vielmehr so eng, unfrei und ängstlich wie möglich geht,

Fünftens, dass die Oberstimme oder Hauptmelodie sich ganz zufällig, und zwar unter der vorherrschenden Rücksicht auf das Negative wieder so ängstlich, dürftig und steif wie möglich bildet.

Will man das schlagendste Beispiel sehen, so blicke man auf den Dehn'schen Satz No. 35, S. 118. Schwerlich möchte selbst der talentärmste Musiker eine solche Melodie, überhaupt solche Stimmen (von allen harmonischen Missgriffen abgesehen) hingeschrieben haben, wäre nicht im unglückseligen Generalbass die Melodiefähigkeit bis auf den Gedanken daran abgetödtet worden.

Und wären diese Uebungen noch als Vorbereitung nothwendig, ein nothwendiges Uebel! **Sie sind aber vollkommen unnütz und entbehrlich.**

Ja, was noch schlimmer: sie infiziren selbst den bessern Willen; sie sind in der alten Lehrweise nicht loszuwerden. Weber hat durchaus nicht Generalbass als Hauptpunkt seiner Lehre festhalten wollen. Und was schlägt er in den wenigen Andeutungen zu praktischer Uebung (Th. 4, S. 147) vor? Man soll „sogar versuchen, einen ganzen Choral in einer ganz andern Tonart zu setzen, als auf welche er hindeutet"; das heisst also doch: ihn von Haus aus gegen seine innre Bestimmung und Natur behandeln! — Es kann dies vielleicht einmal von einem Tonsetzer zu irgend einem künstlerischen Zwecke geschehen. Aber den Harmonieschüler (einen Anfänger) darin üben, muss ja den Modulationssinn methodisch verdrehen.

Noch viel handgreiflicher zeigt sich das an Dehn. Er nennt zwar sein Buch eine Harmonielehre, sagt auch S. 148 ausdrücklich, dass er nicht Generalbassspielen lehren wolle. Aber seine Uebungen, z. B. S. 184, 188, und die Rezitative, Choräle u. s. w. mit beziffertem Bass im Anhange, sind nichts Anderes, als Generalbassübungen, und die Hälfte seiner Regeln und Erklärungen, z. B. S. 148, 149, 256, 284, 298, deutet auf den Standpunkt des Generalbassisten hin, bis er endlich jenes berühmte Bekenntniss

Digitized by Google

Gleichen Beweis könnte ich von der ganzen alten Kontrapunktlehre führen, wenn es nicht schon genug und übergenug für diesmal wäre.

Nur zu meiner Rechtfertigung muss ich schliesslich noch einen Punkt berühren.

Ist es nicht ein blosser Uebertreibungsscherz gewesen, wenn ich S. 149 zu bemerken für nöthig hielt, dass man nicht durch Rechnen oder Physik u. s. w. die Komposition lerne? Keineswegs.

Schon Weber hat seinen Spass daran, wie gelehrt frühere Tonlehrer ihre Systeme mit der Akustik, mit Temperaturberechnungen u. s. w. beginnen, oder mit Haut und Haar aus jener zu deduziren meinen. Und wiederum hat Dehn dafür gesorgt, dass es uns nicht an einem neuesten noch wunderlichern Beispiel solch fremden Beiwerkes fehle. Hat er nun mit gelehrtem Apparat Aufsehen erregen wollen, oder ist ihm der litterarische Rost ankleben geblieben, weil er bei dem Hineingraben in verwitterte Bücher mehr auf litterarische Raritäten, als auf den Quell wahrer Kunsterkenntniss gedrungen: genug seine ganze Harmonielehre ist mit Litteratur und historischen Notizen förmlich durchdrungen.

Dies scheint mir für eine Kunstlehre schon darum falsch, weil es den Studirenden mehr oder weniger vom eigentlichen Zweck abzieht, während es doch für den Künstler, also auch schon für den Kunstjünger, von entscheidender Wichtigkeit ist, dass er sich gewöhne, mit ganzer Seele, mit ungetheilter, unzersplitterter Geistesthätigkeit bei seinem Werke zu sein. Noch bedenklicher scheint es mir im Fache der Musik, weil unsre Theoretiker sich im Verfehlen des eigentlichen Kunstwesens stets nur zu gewohnt und geneigt erwiesen haben, auf Nebendinge abzuschweifen, wie denn auch auf der andern Seite unsre Historiker die allergrösste Masse ihres Fleisses denjenigen Perioden der Kunstgeschichte zugewendet haben, in welchen die Musik erst im Begriff war, eine selbständige und freie Kunst zu werden.

(oben S. 65) mit den gleichstellenden Worten: „Harmonielehre oder Generalbass“ anhebt und von da (S. 305) ganz unbefangen vom Generalbass weiter spricht, wie er schon auf dem Titel hätte thun können, wäre der Name noch im ungeschwächten alten Kredit. Wir haben schon einmal, S. 115 bei Albrechtsberger, gesehen, dass man die Verirrung oder den Mangel noch bequem beibehält, wenn man auch den verrathenden Namen scheut.

Digitized by Google

Dehn meint zwar S. VII, seine historischen Notizen sollten nur auf die Nothwendigkeit des historischen Studiums hindeuten und zu dieser wissenschaftlichen Beschäftigung aufmuntern, nicht aber als etwas Besonderes oder als erhebliche Resultate gelten. Aber auch jenes scheint nicht zu hoffen und nicht am Orte. Die Kompositionslehre ist um ihrer selbst willen da und ihr Zweck wahrlich ein genugsam wichtiger. Ebenso wenig lässt sich beiläufig ein wahrhaft historisches Interesse anknüpfen.

Und was für Notizen sind es!

Bei Erwähnung der Akustik als musikalischer Hülfswissenschaft wird S. 1 als Litterarnotiz angeführt: „Ueber die Theorie der Musik — eine Einladungsschrift zu mus. Vorlesungen von Joh. Nik. Forkel, Göttingen 1777 in 4° pag. 12.“ Bei dem Tonnamen *H* heisst es S. 53: „Diesen Gegenstand hat unter andern J. F. Schwanenberg sehr breit getreten und eine Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des *H* im musikalischen Alphabete herausgegeben (Wien und Leipzig 1797), die er der deutschen musikalischen Nachkommenschaft widmet. *Cui bono?*“ Und nochmals: *cui bono?* — Die ausführlichsten geschichtlichen Mittheilungen betreffen die Solmisation, das Mensural- und Ligaturenwesen, also nur das Aeusserliche der alten Kunst; wogegen die Beziehungen auf ihren Inhalt, wie wir S. 97 und 145 gesehen, — das Einzige, was in der Kompositionslehre wirksam und für Geschichtstudium anregend sein könnte, — kläglich in der Irre gehen. Auch das tausendmal wiederholte „artige Histörchen,“ wie Pythagoras die Tonleiter vom Klang der Schmiedehämmer abgehorcht und die Verhältnisse der Schwingungen aus dem Gewicht der Hämmer erkannt habe, wird S. 44 mit Berufung auf — den alten Printz! nochmals aufgetischt, obgleich die Unmöglichkeit des Erzählten schon vor Jahrhunderten von Galileï, dann neuerdings von Chladny (Akustik §. 86, Leipz. allg. mus. Ztg. 1826. No. 40) wissenschaftlich streng bewiesen und von Weber (Theorie Th. 4. S. 153) in Erinnerung gebracht worden ist.

Wozu noch mehr? —

Digitized by Google

Schlusswort.

Wie schön wäre der Streit und wie gern und leicht trüge man seine Mühe, wenn die Vernunft allein entschiede! Aber nicht der Irrthum, den die Wahrheit wohl überführen und besiegen kann, sondern seine Gesellen, Trägheit und Misswollen sind die gefährlichsten Feinde des Fortschrittes. Und ihnen gegenüber will auch der hegel-napoleonische Trost: der Weltgeist nehme sich Zeit und habe gar viele Menschen zu verbrauchen, — nicht Stich halten, da die Individuen nach Jahren, nicht, gleich der Weltgeschichte, nach Jahrhunderten zählen und man den Tausenden des heutigen Tages das günstigste erreichbare Loos gönnen möchte. Eben um dieses menschlich gerechten und nothwendigen Begehrs willen soll der Einzelne nicht unthätig die endliche Lösung erwarten, sondern nach Kräften ringen, dass der Tag der Lösung gezeitigt, statt verspätet werde. Nicht wie Kiesel im Bache sollen wir uns vom Zeitstrome wälzen und waschen lassen; wir sind lebendige Wellen dieses Stromes, wirken mit am Gewande der Zukunft, — unter höherer Leitung.

So kommt nun auch der alten Musiklehre die träge Macht der Gewohnheit zu statten. Das seit Jahrhunderten ausgefahrne Geleise verlassen, neue Bahn, neue Mühe, neues so unbequemes Nachdenken und Forschen, — neue Zweifel, wo man sich schon so sicher fühlte! — dann schweren Ernst machen mit jenen wohlfeil-oberflächlichen Berufungen auf Gefühl, Sinn, Praxis, — die alten stützenden Sprüche wanken und morsch werden sehen, ehe man sich noch rechte Zeit genommen, die Sicherheit der neuen Grundlagen durchzufühlen und durchzuproben! — das ist ein leidiger Zustand, kann für Alte und Schwerbewegliche ein verzweifelter geheissen werden. Darum wendet sich jeder Fortschritt*) zunächst der Zukunft zu, die ihm angehört, und der Jugend, in der die Zukunft lebt. Aber nichts Ehrwürdigeres und Herzerhebenderes

*) Evang. Matthäi 9, 16—17. Oder Goethe:
Was wollt ihr mit den alten Tröpfen?
Es sind Knöpfe, die nicht mehr knöpfen.

Digitized by Google

weiss ich, als das Alter, das sich zugänglich erhält dem Fortschritt und rüstig zum Mitgehen; noch durch die Silberlocken leuchtet ihm der ewige Jugendglanz des menschlichen Geistes. —

Aber der Altersträgheit fehlt es nicht an Beschönigungen. „Ist man nicht seit Jahrhunderten mit der alten Lehre fertig geworden? Ist nicht in ihrer Zeit Haydn, Mozart, Spohr, die ganze Reihe unsrer Meister vollendet worden?“ — Jedem Fortschritte wird dies Lied entgegengesungen. Wir hätten noch heut keinen Bücherdruck, hätte man die damaligen Briefschreiber gefragt; Preussen, Oestreich, Frankreich hätten noch heut mit dem Wuste des römisch-deutschen oder römisch-gallischen Rechts zu kämpfen, hätten Friedrich, Napoleon und alle neuern Gesetzgeber das vielhundertjährige Alter der frühern Praxis gefürchtet. Noch klingen uns die Protestationen gegen Eisenbahnen in den Ohren; — und wahrlich, die englischen Renner, das preussische Postwesen unter Nagler haben einen bessern Zug, als die alte Musiklehre. — Beruft diese sich aber auf die Meister ihrer Zeit: so wird kein Kundiger, Niemand, der nur diese Blätter gelesen, ihr glauben, dass Sie es sei, die uns diese Meister gebildet, sie, die mit den Werken derselben und der Art ihres Schaffens stets im Widerspruche stand, nie ihnen nur hat nachfolgen (S. 5 und 123), geschweige vorleuchten wollen*). Es hat sich nur an den Meistern erwiesen, dass das Genie sich nicht todtschlagen lässt, dass der menschliche Geist stärker ist, wie alle Bande und Hindernisse, mit denen man ihn umringt. Wir haben an den Künstlern und ihren Werken (S. 26) ganz andre Folgen der alten Lehrart sehen müssen; wieviel aber versäumt und verdorben worden, kann nur der Lehrer, der an Hunderten von Schülern die überall reichverbreitete Anlage mit den spärlichen Resultaten vergleicht, ganz ermessen.

So gewiss das wahr ist, so tritt doch nun wieder neben die schwankende Ausrede das Vorurtheil. Man hat nun einmal von Kindheit auf gehört, dass Generalbass und Kontrapunkt die wahre und einzige Bildungsschule sind, man hat selbst nichts Andres gelernt; — hat vielleicht nur hingehorcht und hegt um so grössern Respekt, weil man die Unzulänglichkeit der Einsicht gutmüthig und bescheiden auf nichts Andres als auf die Unvoll-

*) Wir haben es ja von Beethoven S. 30 gehört, wie den wahren Künstler die alte Lehre anmuthet!

Digitized by Google

ständigkeit der eignen Kenntnissnahme schiebt. Es kann auch nicht jeder Fremde Zeit und Beruf haben, selber eine Prüfung zu unternehmen, die obenein durch das Wesen der alten Lehre, — da diese nicht auf Vernunft, sondern auf Autorität ihrer selbst (S. 123) baut, — dem nicht ganz Eingedrungnen fast unmöglich gemacht wird.

Dazu kommt noch der nicht ungewichtige Umstand, dass die alte Lehre sich sehr breit macht in gelehrtklingenden Kunstausdrücken, Schlagwörtern, kategorisch ausgesprochnen Regeln, vornehmen Autoritätsreden, die sich bequem nachsprechen lassen und dem Nachsprecher in den Augen solcher, die nicht einmal jene Redensarten gelernt haben, ein gelehrtes Ansehen geben. Das ist aber den Worthelden und Renommisten der musikalischen Kritik, überhaupt allen Pseudokennern ein sehr willkommnes Ding, und viel bequemer, als die Abwägung dieses Wortapparates gegen den wahren Inhalt und die Vernunft der Sache. Sie sind gern bereit, den leeren Gelehrsamkeitsplunder für Gründlichkeit und „Was Rechtes" gelten zu lassen, da es ihnen, wie dem Sohne der Sykorax in Shakespeare's Sturm, so leicht und gelegen ist, ihn „nach der Schnur" abzunehmen zu eignem Ausputz und als Unterpfand für die Wahrheit ihrer Geschmacks- und Parteimeinungen. — Dieses ganze Verhältniss wird aber noch begünstigt durch die Unbereitwilligkeit oder Unfähigkeit der meisten Musiker, in ihrer eignen Angelegenheit das Wort zu nehmen und nach dem Rechten zu sehen, und in der Scheu so manches wahrhaft gebildeten und wohlgesinnten Kunstfreundes, dessen Wort jedem Musiker ehrenwerth und lieb wäre, vor der vermeintlichen Ueberlegenheit, die sich in jenen technischen Phrasen kund zu geben scheint.

So trifft nun nothwendig jeder Fortschritt, jede neue Idee auf eine kompakte Majorität, die im Rechte des Besitzes und mit der Macht des alten Vorurtheils und der bequemen Gewohnheit ihnen entgegensteht, ausgerüstet überdem mit den äussern, so wünschenswerthen Mitteln, die das bisher gerechte oder durch den Mangel eines Bessern nothwendig gewordne Zutrauen ihr in die Hände gegeben und nicht ohne Schwierigkeit und moralische Kraft zum zweiten Mal herbeischaffen kann. Dies ist so naturgemäss in dem Entwickelungsgange der menschlichen Angelegenheiten, dass man stets darauf gefasst sein muss, und dass ich den so unerwartet schnellen und günstigen Erfolg meiner

Digitized by Google

Arbeit nur dem glücklichen Umstande beimessen kann, dass meine Idee in einem allgemeinern Bewusstsein längst vorbereitet und gereift, ihre Verwirklichung mit dem Bedürfnisse danach zusammengetroffen sein möge.

Eine eigenthümlich bedenkliche Stellung nehmen dem regenerirenden Fortschritte gegenüber die Behörden aller Staaten ein, welchen die Obhut und Fürsorge der Angelegenheit anvertraut ist. Während die kleinen Verbesserungen, die ruhigen Weiterbewegungen aus dem herrschenden Prinzip leicht geduldet, willkommen geheissen werden, tritt der regenerirende Fortschritt wirklich gegen das bisherige Prinzip auf und ist auf den ersten Anblick eine einstweilen beunruhigende, das Bisherige und Bestehende mehr oder weniger negirende, wo nicht gar anfeindende Erscheinung. Jeder wesentliche Fortschritt, jeder Uebergang zu einem neuen Prinzip, ist auch in der That in so fern ein revolutionärer, wenn gleich man das schwere Wort nur in den umfassendsten Angelegenheiten aussprechen will und auch da sich gern milderer Namen, — Reform u. s. w. — bedient. Der Dämon des Sokrates trat wirklich als Gegner der athenäischen Götter auf; dem Judenthum des Kaïphas konnte wirklich das Dasein der Lehre Christi nicht erträglich sein; Kopernikus war wirklich ein Revolutionär in der Astronomie und selbst die geistlich-weltliche Macht fand Anlass, seine Entdeckung als eine ketzerisch-revolutionäre zu behandeln. In weniger allgemeinberührenden, in geringern Angelegenheiten, — wenn es im Gebiete des Geistes ein absolutes Gering und Wichtig giebt, — wiederholen sich diese Hergänge öfters; nur dass sie da weniger allgemein und tief empfunden werden.

Einem solchen Fortschritte gegenüber erscheint nun das Verhalten der Staatsbehörden desswegen schwierig, weil es erstens selbst den mittelreichsten Staaten nicht leicht fallen mag, für alle unter öffentliche Kontrolle tretenden Angelegenheiten, — das heisst aber: für alle Angelegenheiten des Lebens und der Wissenschaften und Künste, — die fähigsten Sachverständigen zu finden und zu gewinnen; weil zweitens die besondre Fachbildung der jedesmaligen Beamten in der Regel auf demselben Prinzipe beruht, dem der wesentliche Fortschritt zunächst negirend entgegentritt; weil drittens die Fachbildung der Sachverständigen, die von den Behörden zu Rathe gezogen zu werden pflegen, ebenfalls auf dem

Digitized by Google

streitig gewordnen Prinzipe ruht und nur auf diesem Autorität gewonnen hat.

Das Bequemste ist nun in solchem Fall allerdings, der Sache ihren Verlauf zu lassen, sich indifferent, gleichsam unparteiisch zu verhalten. Allein das Letztere ist unmöglich und das Erstere ist Unrecht, weil ja einstweilen jede staatliche Einwirkung zu Gunsten des alten Prinzips fortwährt, mithin das ganze Gewicht des Staates einstweilen gegen den Fortschritt eingelegt bleibt. Wir alle sind ja nicht blos für das verantwortlich, was wir thun, sondern auch für das, was wir unterlassen.

Eben hieraus leuchtet nun aber die Pflicht eines jeden Berufenen hervor, — und das war einer der wichtigsten Antriebe zu dieser Schrift, die ich mir gern erspart hätte, wäre sie mir nicht als Berufspflicht erschienen, — aus allen Kräften mitzuwirken: dass von den Männern des Faches, von den Behörden, von dem ganzen durch Bildung und Theilnahme dazu berufenen Publikum Recht und Wahrheit so schnell und sicher wie möglich erkannt werden, dass es den Fähigen und Berufenen — wenn sie auch nicht Männer vom Fach sind — erleichtert werde,

auf den Grund der Sache zurückzugehen

und so, — anders ist es ja nicht möglich, — ein wahrhaftes und gerechtes Urtheil zu finden.

Ist unter streitenden Parteien das Prinzip ihrer Angelegenheit feststehend, so kann der Beurtheilende sich vielleicht erlauben, ebenfalls von diesem Prinzip auszugehen. Ist aber das Prinzip selbst der erste Streitpunkt: so erfodern Vernunft und Gerechtigkeit, diesen Streitpunkt zuerst zu entscheiden. Das Grundprinzip in jeder Angelegenheit ist aber

der Vernunftgrund derselben.

Ist es gelungen, auf diesen zurückzuführen, so dürfen wir an gerechter Entscheidung nicht zweifeln. Ja, wenn der heutige Tag seine Pflicht verkennte oder versäumte: so würde ein helleres Morgen und die unbefangne Nachwelt ein höheres Gericht über die Richter von Heute halten! Denn es ist noch nie gelungen, die Wahrheit zu unterdrücken. Ihre Stunde schlägt gewiss.

Digitized by Google

Berichtigungen.

S. 16. Der letzte Name in der Anm. heisst Riepel. Seine „Anfangsgründe“ sind 1754 herausgegeben.

— 34. Die Anm. fängt an: „Befriedigender und“.

— 84. Deutlicher würde es, von Zeile 4 in der Anm. an, heissen: „Die Quarte, zu unterst in einem Akkorde liegend, hat“ u. s. w.

— 88. Zeile 8 von unten, ist *D-dur* statt F-dur zu lesen.

— 89. Nach dem Notenbeispiel und den Worten: „deren eine so regelmässig ist, als die andre“, fehlt folgender Satz:

„Hier sehen wir nun schon im zweiten Beispiel einen verminderten Dreiklang (*h—d—f*) in *A* moll, dessen Töne sich nicht in Terz und Grundton der Tonika, sondern auch in deren Quinte (*a—c* und *e*) bewegen. Und da ferner der Dreiklang *a—c—e* auch in *C* dur einheimisch, und mit *e—e—g* (S. 155) nächstverwandt ist: so hat es kein Bedenken (unser Autor thut es — vergl. No. 45, b. S. 132 — selbst, aber gegen seine obige Annahme), auch in *C* dur *h—d—f* nach *c—e* und *a*, also in Grundton, Terz und Sexte, zu führen.“

— 110. Zeile 3 des Textes, von unten, nach „regelmässig“ muss die Anführung: „(S. 89)“ eingeschaltet werden.

Digitized by Google